Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

Бр. 9 (21), година I, 15 март 2019 г., 12 стр., 3 лв.

www.kweekly.bg

Как Крум Дамянов преобръща темата... Разговор със скулптора - на страница 9

Павел Павликовски насред земетръсните исторически промени - на страници 6-7

Голямото прегрупиране. Една различна гледна точка към популизма - на страница 10



Крум Дамянов, *Антигравитационна система*, **2003 г.** **Парк на арт центъра на Хуго Вутен в Белгия**

Мартенски музикални дни - Русе

Акценти от програмата на фестивала

15 март, петък, Доходно здание, 19 ч.
Русенска филхармония
Диригент **Йордан Камджалов**
Г. Малер - Симфония №5

16 март, събота, Доходно здание, 19 ч.
Софийска филхармония
Диригент Емил Табаков
Солист Евгени Божанов, пиано
Р. Шуман – Концерт за пиано, оп.54
Е. Табаков – Симфония №10 (премиера)

17 март, неделя, Доходно здание, зала Европа, 19 ч.
Ансамбъл *Музика Нова*
Диригент Драгомир Йосифов
Солист Красимир Щерев, акордеон
В. Влаев – Mixed studies (световна премиера)
С. Пиронков (син) – Reflex
К. Илиев – Каденци из Tempi concertati II
Б. Гандер – Ö
С. Пиронков (син) – skin. double
Ж. Гризе – Stèle

19 март, вторник, Доходно здание, 19 ч.
Ансамбъл *Jerusalem Chamber Music Festival*
Елена Башкирова, пиано
Михаел Баренбойм, цигулка
Жерар Косе, виола
Пабло Фернандес, виолончело
Паскал Морагес, кларинет
Р. Шуман – Шест пиеси, оп. 56
Л. В. Бетовен – Трио за пиано, виолончело и кларинет, оп.38
Б. Барток – Контрасти SZ 111
Р. Шуман – Клавирен квартет, оп.47

20 март, сряда, Доходно здание, 19 ч.
Струнен квартет *Фрош*
Евгени Божанов, пиано
Мие Мики, акордеон
Й. С. Бах – Фантазии за четири гласа
Д. Шостакович – Клавирен квинтет, оп.57, сол минор
А. Пиацола – 5 пиеси за соло акордеон
А. Пиацола – Концерт за пиано, акордеон и струнен квартет Aconcagua

21 март, четвъртък, Доходно здание, 19 ч.
Камерен ансамбъл *Софийски солисти*
Диригент Пламен Джуров
Солисти Минчо Минчев, цигулка
Николай Минчев, цигулка
Красимир Щерев, акордеон
Георги Василев, китара
Е. Григ – Струнен квартет, сол минор, оп.27
Й. С. Бах – Концерт за две цигулки, ре минор
М. Типет – Фантазия кончертанте по тема от Корели
А. Пиацола – Концерт за китара, акордеон и струнен оркестър

23 март, събота, Доходно здание, зала Европа, 11 ч.
Струнен квартет *Фрош*
В. Казанджиев – Струнен квартет №8 (световна премиера)
Б. Спасов – Струнен квартет (световна премиера)
Б. Бритън – Три дивертименти
Д. Лигети – Струнен квартет №1

23 март, събота, Доходно здание, 19 ч.
Изкуството на Барока
Евгени Божанов, пиано
Мие Мики, акордеон
Програма: сонати от Й. С. Бах и Д. Скарлати

24 март, неделя, Доходно здание, 11 ч.
Струнен квартет *Шуман*
Тео Фушенре, пиано
Светлин Русев, цигулка
В. А. Моцарт – Соната за цигулка и пиано, ла минор
Л. Яначек – Струнен квартет №2
Е. Шосон – Концерт за цигулка, пиано и струнен квартет

24 март, неделя, Доходно здание, зала Европа, 19 ч.
Musica Sacro-Profana
Зефира Вълова, барокова цигулка
Явор Генов, теорба
Родни Прада, виола да гамба
Марчин Святкевич, клавесин
Програма: Х. Бибер, Д. Букстехуде, А. Кертцингер, Й. Фробергер, Й. Капсбергер.

26 март, вторник, Доходно здание, 19 ч.
Клавирно трио *Вандерер*
Й. Хайдн – Трио №27, ла-бемол мажор
Р. Шуман –Трио, оп.63, ре минор
Ф. Шуберт – Трио, оп.100, №2, ми-бемол мажор

27 март, сряда, Доходно здание, 19 ч.
Струнен квартет Модиляни
Л. В. Бетовен – Струнен квартет, оп.18, №5
И. Стравински – Три пиеси
Й. Брамс – Струнен квартет, оп.51, №2

28 март, четвъртък, Доходно здание, 19 ч.
Фестивален оркестър
Диригент Емил Табаков
Клавирно дуо: Аглика Генова & Любен Димитров
М. Брух – Концерт за 2 пиана и оркестър
А. Дворжак – Симфония №8

30 март, събота, Доходно здание, зала Европа, 19 ч.
Concerto con Spasso
70 години от рождението на Божидар Спасов
Ансамбъл *Crush* (премиерна програма)
Програма: Л. Тобиасен, Е. Денисов, П. Керкелов, Д. Йосифов, Ф. Голдман, Б. Спасов

31 март, неделя, Доходно здание, 19 ч.
Фестивален оркестър
Диригент Емил Табаков
Солист: Светлин Русев, цигулка
П. Владигеров – Класично и романтично
С. Прокофиев – Концерт за цигулка №2
И. Стравински – Сюита из балета Жар птица (1919)

К

Избори

59. Международен фестивал *Мартенски музикални дни*

15–31 март 2019

Русе

Капернаум

Ливан/Франция/САЩ

Режисьор **Надин Лабаки**

На 23-ия София филм фест

За филма – на страница 3

С деликатността на сапьор

Севда Семер. „Фигури". Изложба в Галерия Credo Bonum, София, до 24 март

Всяко голямо абстрактно платно в изложбата е придружено от аудио запис, който те подканва да седнеш, да гледаш и да слушаш. Да спреш. Човешко и различно преживяване в софийска галерия. Светът на изкуството е един от многото едновременни човешки светове. И в проявлението му в експозицията прекрачва към наблюдаващия образа и слушащия думите. Гласът на художничката се обръща към непознатия. В разрез с иронията и играта, то залага на бавния опит и фрагментарния разказ. На дълбочината и загадката. Съпротивлява се срещу навиците, автоматизмите и готовите отговори. Опитва се да е оазис, генератор за размисъл, на сянка и встрани от бързането. Желае да се види с ухо, да се чуе с око, да докосне с мисъл. Да говори за сънища и чувства, без да ги омаловажава. Да размишлява за цвета на гласа и за границите на интимността. Бях неподготвен за тази непринудена откровеност без напън. Това изкуство не е велико, не е и нужно да бъде. Нуждата от величие загърбва хората, дните им и смисъла в тях. Величието е брутално, не позволява нюанси, не толерира глас, различен от своя. Записите, които изслушах, са за важни и малки неща. Такива свидетелства възвръщат свободата във всекидневието, което не се бори на всяка цена да бъде харесано или лесно превърнато в модна стока. За първи път от много време насам имах условията да дишам и мисля с ритъма на работата. Да ѝ се посветя, както създалият я ѝ е посветил времето си. Да усетя пространството, което създава около себе си, а не само да съзерцавам произведенията на стената. За първи път наистина видях стените и пода в тази галерия. Думите от слушалките напомнят водена на глас медитация, желаеща да ти покаже тайни. Не само собствените си, но да разкрие слушателя пред самия него. Без подчиняваща власт, без авторитарност, а с уют. Фрагментите са на показ, но в тях няма показност. Те предоставят свободно поле за създаване на асоциации и чувства, в които липсват безпочвен оптимизъм или самозаблуди. Водят от пещерата до облака, от тялото до пустинята, от четката до човека. Севда Семер изследва и опитва диапазона на диалога, споделянето и близостта. На самопознанието и парадоксите му. На материалите си и на задрасканата прекомерна сантименталност. Слушах, гледах случаен косъм по едно от платната и мислех за главите и ушите преди мен. Кой е слагал слушалките? Кой е седял на пейката? Представих си как всички седим заедно и поне за кратко сме в мир и покой. Преди шлюзовете на града, телефоните, задачите, крайните срокове да бъдат отново пуснати и да се опитат да ни залеят и удавят. Гласът те обгръща, затулва ги и поне за кратко ги занулява. Смълчава ги и възвръща достойнството на незначителното в един парадоксално все по-(не)свободен свят. Съживява смисъла на различни поизтърбушени домове – най-вече на езика, но и на дрехите, границите и прекрачването им, на нуждата от собствена стая в света. Най-ценното е, че зад тази изложба стои човек, а не кариера, амбиция или проект. Човек, обезоръжен от идеята си и обезоръжаващ чрез нея. С деликатността на сапьор.

Стефан Иванов

Ходене по буквите

Стефан Цвайг, Максим Горки. „Писма". Превод от немски Венцеслав Константинов. Серия „Епистола". София: Ерго, 2019. Цена 15 лв.

Кой съвременен писател ще се обърне безкористно в не едно и две писма към друг съвременен писател със „Скъпи, велики..."? Цвайг към Горки! Писма, не предназначени за публикация. И ще изразява възхищението си от трети голям писател, в случая Ромен Ролан, който трябва да бъде почетен подобаващо за самотен писател хуманист от неговия ранг. Кой голям съвременен писател фино ще укори по-младия си колега, че не бива да се обнародват в книга ненужни биографични подробности за трети, също велик автор? Горки към Цвайг. Австрийският евреин надживява руснака с шест години - и се самоубива със съпругата си в деня, след като е изпратил на издателя „Светът от вчера". Фашизмът тогава за пръв път завладява настоящето. По-големият с 13 години Горки, бащата на социалистическия реализъм, най-вероятно е убит от самата социалистическа реалност - или по поръчка на своя иначе приятел Ягода.
Кореспонденцията между Цвайг и Горки, иначе много изискана, е белязана от наивните копнежи и крушения на една жестока, отвратителна епоха. Но епоха, в която приятелството стои по-високо от любовта. И изтънченият Цвайг се прекланя пред простата и колосална сила на Горки - и Русия. Като изобщо не губи представа за трагизма на събитията - и двамата се борят срещу омразата, която се харчи все по-добре. И след като нашето време воюва с разума така, както според Горки е правил Толстой, за да бъде най-накрая обезобразен от него, дали не трябва да заложим на сърцето, на грамотността на сърцето. На упланеното възхищение (изразът е на Цвайг) пред тази кореспонденция. Днес не може да се пише така. Няма такива елити. Прочее, преписката между Горки и Цвайг е втората книга в серия „Епистола" - след писмата до един млад поет на Рилке. Така бих искал третата да е кореспонденцията между Пол Целан и Ингеборг Бахман.

Владислав Христов. „Комореби". Редактор Силвия Чолева. София: Ерго, 2019.Цена 8 лв.

На корицата няма препоръка от авторитет. Няма снимка на автора. Няма нужда. Вътре обаче има стихотворения като това: „понякога преспивам/ със златния пръстен на татко/ вече е точно по-мярка/ сутрин/ в пътя ми/ не иска да го тръсне". И си мисля: колко бащи и символични бащи водихме - и как почти нищо не спечелихме, освен пътя, сравняването с тях. А не бе да е. Това е стихотворение от тази книга. Тя е Изток. Далечен изток: Комореби е японско понятие за светлината, която се процежда през листата на дърветата. Затова в стихотворенията на Влади, които нямат и не се нуждаят от заглавия, дребната тъга и урбанизираният свят съжителстват мирно и самонямно. Святото е ненатрапчиво. Вниманието и спонтанността са свят дух - и не можеш да различиш кой кой е. Хората и животните са равни; дори животните са някак по-симпатични, особено птиците. „стуг скова малката гара/ понякога така ѝ се иска/ да се качи на влака/ заедно с пътниците/ но как ще така кучето/ мършаво да стопани". Стихотворението е за Хачико.

М.Б.


Севда Семер, из изложбата в Credo Bonum

Покана

Институтът за литература при БАН и Факултетът по журналистика и масова комуникация на СУ „Св. Климент Охридски" имат удоволствието да поканят всички желаещи на националната научна конференция **„Интерпретации и контекстуализации в българската литературна критика"** в рамките на проект „Дигитална библиотека „Българска литературна критика", финансиран от ФНИ.

Форумът ще се проведе на **17 и 18 октомври в София** и се посвещава на 140-годишнината от рождението на Александър Балабанов, 140-годишнината от рождението на Симеон Радев, 90-годишнината от рождението на Тончо Жечев, 90-годишнината от рождението на Минко Николов, 75-годишнината от смъртта на Петко Росен.

В програмата ще бъде включен и модул върху оперативната критика под надслов „Перипетиите на оперативната критика – преди и сега. В памет на Тодор Абазов".

Моля, изпращайте вашите заявки за участие, придружени с кратки анотации, **до 7 октомври** на следните имейл адреси:
alexandra.a.antonova@gmail.com, elena38798@abv.bg, marin_bodakov@abv.bg

Две Нобелови награди за литература

Нобеловата награда за литература се завръща след едногодишно отсъствие. Това реши управителният съвет на Нобеловата фондация, институцията, която отговаря за Нобеловите награди, на заседание във вторник, 5 март. През 2019 г. ще бъдат връчени две награди, една за 2018 г. и една за 2019 г.

Наградите ще бъдат обявени през есента и ще бъдат раздадени по новия ред, чрез новия Нобелов комитет, казва **Ларш Хейкенстен**, изпълнителен директор на Нобеловата фондация, за шведската обществена телевизия SVT.

Управителният съвет на Нобеловата фондация смята, че мерките, които Шведската академия е предприела и възнамерява да предприеме, създават добри възможности за Академията да възвърне доверието на институция, присъждаща награди, пише **Нобеловата фондация** в прессъобщение.

Нобеловата фондация сочи предимно промените, които Академията направи през изминалата година. Сред тях са промяна на устава на Академията, според който вече е възможно членовете ѝ да могат да я напуснат. Правилата са по-ясни. Избрани са няколко нови членове.

Андерш Улсон, постоянен секретар на Академията, коментира за шведския всекидневник *Дагенс Нюхетер*:

Ще има две Нобелови награди, така, както се награждаваше.

Какви са били ушисканията на Нобеловата фондация към Академията, Улсон обаче не искал да коментира.

През изминалата година от фондацията многократно се изказваха критично по отношение на Шведската академия. Седем членове на Академията я напуснаха от началото на кризата, сред тях са бившият постоянен секретар Сара Даниус и Катарина Фростенсон, която е омъжена за Жан-Клод Арно, известна личност в шведския културен живот. През ноември 2017 г. 18 жени обвиниха Арно в сексуален тормоз. Начинът, по който Академията се опита да се справи с обвиненията, свързани с Арно, беше от основно значение за кризата, в която попадна културната институция.

В края на миналата година Шведската академия реши да включи петима външни експерти към Нобеловия комитет, който взема решения относно лауреатите на Нобеловата награда за литература. Комитетът се състои от петима членове на Шведската академия и петима външни експерти: двама литературни критици, двама писатели и един преводач. В този си формат комитетът ще работи две години.

Преди Нобеловият комитет съставяше списък от пет имена на кандидати за Нобелова награда, по който Академията заемаше позиция. Сега комитетът ще избере един лауреат, за когото Академията трябва да се произнесе. Това означава, че влиянието на Нобеловия комитет по отношение на Нобеловата награда за литература се увеличава значително.

Същевременно бе съобщено, че един от членовете на Нобеловия комитет го напуска. Това е Хорас Енгдал, член на Шведската академия и неин постоянен секретар в периода 1999 – 2009 г.

Хорас Енгдал се смята за една от най-противоречивите фигури на Шведската академия. През изминалата 2018 г. трима от нейните членове поискаха оставката му, а през есента частни лица организираха кампания за същото искане.

Причината е, че Енгдал многократно е изказвал подкрепа за приятеля си Арно. Енгдал е изразявал скептицизъм по отношение на жените, обвинили Арно в сексуален тормоз.

Решението през 2019 г. да бъдат излъчени двама лауреати на Нобелова награда за литература се приема с радост от членовете на Академията. В имейл до културната редакция на Шведската обществена телевизия **Петер Енглунд**, бивш постоянен секретар на Академията, изразява облекчение и ентусиазъм по отношение на решението.

Разбира се, това е радостно решение, пише Енглунд в коментар. Съобщението си до SVT Енглунд завършва, цитирайки Чърчил: „Това не е краят. Не е дори началото на края. Но е, може би, краят на началото".

През април 2018 г. Петер Енглунд реши да напусне работата си в Шведската академия, но се върна в институцията в началото на тази година. Сара Даниус, бивш постоянен секретар на Шведската академия, я напусна окончателно през февруари тази година. В интервю за Бабел, програма за култура по Шведската обществена телевизия, Даниус коментира решението за две Нобелови награди през 2019 г.:

Голям комплимент е за Шведската академия, че се смята, че може да бъде присъдена Нобелова награда за 2019 г. Но не мисля, че наградата на 2018 г. трябва да се присъди - от уважение към жените, станали жертва (на Арно - бел. ред.)".

Елица Иванова

Стокхолм, 10 март 2019


Михаел Гилен

Напусна ни Михаел Гилен
(20.07.1927 – 8.03.2019)

Той е един от моите герои сред диригентите на XX век. Вкусът и волята му бяха диамантено твърди; направи толкова много за музиката на своето време. Дирижира Бернд Алоис Цимерман, роди неговата опера "Войниците", обявена за "неизпълнима в рамките на днешната (тогавашна) оперна реалност"; в мемоарната си книга добре обяснява какво му е струвало това... Негова беше идеята да изпълни вплетени Девета симфония на Бетовен и "Оцелелия от Варшава" на Шьонберг. От него чух, че хармоничната схема на разработката на Симфония №36 от Моцарт точно повтаря тази на въведението. "Очаквах някой от студентите да забележи това, но те искаха само да дирижират, да дирижират..." Беше абсолютен консерватор на модерното и негов паладин, а това включва и понятието за честност. Разочарован отбеляза, че след спектрализма в новата музика няма значителни нови идеи. Диригентският му маниер беше властен, ръката му - желязна, като на Гьотц фон Берлихинген. Личността на Гилен някак не допуска жалби и тъги, а си отиде на 91. Съжалявам, че епохата, в която се разпознавах и чувствах у дома, губи една от солидните си опори и се отдалечава в сумрака... Но, слава на Бога - не се размива.

Leb wohl, Meister! Unbedingt Musik![1]

Драгомир Йосифов

[1] *Unbedingt Musik (Непременно музика)* е заглавието на спомените на Михаел Гилен за неговия житейски и творчески път (Insel Verlag, 2005)

Единственото интервю с **Михаел Гилен** за българска медия бе публикувано във вестник „Култура" през 2002 г. (бр. 31, 6 септември). То бе направено за предаването "Контрапункт" на програма "Христо Ботев" на БНР по случай 75-годишнината на диригента. Този малък откъс дава представа за бързината и прямотата, с които той общуваше. За неговата дълбочина...

- Интересува ли се от приема на публиката, когато дирижирате съвременна музика?

- О, аз съм един забавляващ се наблюдател, защото това е малко като историята с кучето на Павлов. Знае се какво ще се случи при определени неща. Разбира се, има известна еволюция на публиката - ако човек е музикален директор в някой град и включва нови програми, тогава публиката се обучава, свиква. Може да се случи и известна промяна в състава ѝ - някои по-стари консервативни абонати да напуснат в знак на протест, но цял слой по-млади хора, хора, които имат интелектуални интереси, биха се приближили за няколко години до съвременната модерна звучност. И така залата отново се пълни. Този феномен го наблюдавах, когато бях музикален директор във Франкфурт. В Синсинати, например, бях 6 години и там също това се правеше много последователно. Вярно, повече американски композитори, но също и класиката на Шьонберг свирех честно. И една част от публиката (разбира се, че само една част) каза: "Слава Богу - най-после нещо интересно!". Имаше и такива, които казваха: "Ужасно, ще си остана вкъщи!". Това не може да се избегне, защото аз не мога да възпитавам някого, който в младостта си не е имал никакво възпитание в тази насока...

- Това не интересува, защото ние в България имаме също много консервативни слоеве публика.

- Вие имахте 40 години комунизъм, а в него шансовете на модерното не бяха големи. При Вас хората ще свикват с един друг език дълго време...

К

Петък рано утрин

Когато ни кажат истината, че ни лъжат...

Новата програмна схема на БНТ започна с предаването „100% будни". Водещи на предаването са Мария Андонова и Стефан Щерев. Ето как е представено: *Няма нищо по-хубаво от това да успееш да усмихнеш някого, да благодариш за това, че новият ден е дошъл, да погледнеш на дребните неща в живота с широко отворени очи. „100% будни" – сутрешната доза оптимизъм и ведро настроение. Всеки ден от понеделник до петък! Автор на проекта е Мария Андонова.*

В предаването много често си говорят за измами, за лъжата, за шарлатани, за псевдотерапии. В същото време, то е отворено за всякакви терапевти, учени, експерти и хора, които казват, че знаят как да лекуват. Ролята на водещия Стефан Щерев е по-лесната. Той винаги се усъмнява в думите на говорещите. Когато точно невярващият обаче накрая заключава, това прави още по-правдоподобно казаното. През февруари гости на предаването са ветеринарен лекар, „човешки лекар", както водещият нарича показната гинеколожка, която говори за природна медицина, и генерален секретар на обществото на лекарствените гъби. Главният секретар на обществото разказва, че е научила за практиката на лечението с гъби на „интернационален конгрес в столицата на Словения". *Все още е Любляна, нали така*, подхвърля реплика водещият. Но за лекарката такива реплики. Лекарката е най-правдоподобният експерт и тя говори с термини – бетаклюкани, А и В лимфоцити и банален имунитет.

Водещият звучи, сякаш се усъмнява в „знанието" на гостите в предаването, но по-скоро иронизира изразите им, а не самото им знание. Освен това, колкото повече Стефан Щерев се съмнява в казаното, толкова по-добре за гостите, които лелеят телевизионна показност, безразлични как точно ги показват. Важното е друго. Още повече – колкото повече водещите говорят за измамници, за лъжци, за патологичните лъжци, толкова гостите им говорят за истината.

Например, в сутрешния блок на БНТ „Денят започва" гостува (за кой ли път по телевизиите) една от известните нумероложки в страната. Разговорът започва с отработената сцена на водещите. Ели Гигова пита екранния си партньор дали вярва в нумерологията. Той отговаря, че нумерологията е едно от нещата, в които вярва. Браво, възкликва Гигова, след което разбираме каква ще е годината, според нумероложката.

В „100% будни" самите водещи провъзгласяват някого за експерт чрез начина, по който го представят. Поли Фистолера можеше да бъде гледана само по хасковската телевизия eTV в предаването „Без формат", където разказваше за срещата си с Далай Лама, за това как се е свързала с всички отдели за набиране на човешки персонал и е планирала бизнеса си, който се нарича „майндфулнес". Както разбрахме преди години от предаването, *Това е практика за присъствие в настоящия момент. Умението да видиш нещото, което наистина се разкрива пред теб, и не да го съдиш, а да го погледнеш и разбереш. Това е да кажеш „Да" на живота такъв, какъвто се разкрива пред теб.*

В „100% будни" по БНТ тя е представена като клиничен психолог, единствената със сертификат за изследване на „микроекспресиите на лицето"; и е поканена да говори за патологичната лъжа и измамата. Мария Андонова добавя още към портрета ѝ: *Поли е единственият лицензиран специалист в България за анализ и оценка на емоционалната интелигентност. Много сме говорили в това студио.*

В разговора Поли Фистолера говори, сякаш всички в студиото я познават: *Аз, знаете, имам много племенници*, казва тя на водещите и препраща към по-стари разговори от телевизионната ѝ история. За да онагледи какво има предвид, тя разказва историята за племенницата си, която измисля четири лъжи на ден, но си признава. И тогава лъжата става истина. Всъщност, и телевизионните „експерти" ни предупреждават с различни знаци, че те признават, че не са експерти. С други думи, казали са ни истината. А и винаги стои съмнението, че може пък да намерим лечение в различните терапии.

Водещите донаслагват как и те като деца са лъгали и измисляли, защото да фантазираш е голямо чудо. Тогава клиничната психоложка въвежда термините: „Аз съм хипнотерапевт", казва тя и обяснява, че децата живеят в алфа, бета и тета вълни, като в ранна възраст влизат в тета вълни и измислят реалността. Тук дори няма някакво усъмняване от страна на водещите дали не е добре това *отвъд-знанието знание* да се държи далеч поне от децата. Още повече, че самите не-експерти ни казват от екрана, че те служат на знание, което не е традиционно. Защо тогава продължаваме да им вярваме? Ако беше предаването на Гала по „Нова тв" или „Шесто чувство" по „Евроком", този въпрос би имал значение. Но в случая въпросът е защо по БНТ продължават да ги канят?

Жана Попова

Думи срещу думи

Танцуващият по въже

Даниел Келман. „Тил". Превод от немски Жанина Драгостинова. София: Колибри, 2019

Въпреки че е само малко над 40-годишен, Даниел Келман няма нужда от представяне на българската, а и на всяка друга публика. Неговият роман „Измерването на света" от 2005 е преведен на повече от четиридесет езика и се смята за един от най-успешните в немскоезичната литература след Втората световна война. Популярността му се съизмерва единствено с „Парфюмът" на Патрик Зюскинд от 1985 година. На този фон всеки следващ роман на Келман е рисково начинание, тъй като неизбежно ще бъде сравняван с „Измерването" (Зюскинд никога не настигна „Парфюмът"). Едва след отдих от два романа („Слава" и „F.") се появява „Тил", който отново може да влезе в състезание от световна класа. Докато четях, не ме оставяше изумлението от способността на този все още млад писател да пише за някое отдавна изчезнало време така, сякаш наблюдава своята собствена действителност: с реалистична убедителност и шеметни подробности от бита, в живописни платна, които изглеждат нарисувани от натура. При втори поглед и по-дълбоко замисляне става ясно, че въпросът не е толкова в реалистичната убедителност (без да се съмнявам, че Келман е проучил епохата, за която пише), а по-скоро в рядкото умение да изградиш свой собствен свят, както в най-добрите епоси на фентъзи романистиката. И тук, и там се използва опората на някакъв исторически, митологичен, фолклорен материал, но най-важното е сцеплението, единството, което заличава всички граници и пукнатини в новата цялост. На трети поглед се стига и по-далече: Келман изгражда свой исторически свят, без да се отказва от най-специфичните техники на постмодерното писане – мистификация, пародия, фрагментиране на сюжета, постоянна игра на асоциации... Той много прилича на своя герой Тил, който танцува по въже, издигнато високо над главите на една прехласната публика. Литературният изследовател, най-сетне, ще разпознае и дефинира отделните „трикове" на това виртуозно писане. Най-напред главният герой е изваден от своя биографичен контекст (живял е в първата половина на XIV в.) и е свободно наместен в историята на Германия три века по-късно, по време на Трийсетгодишната война между силите на протестанти и католици – безумно събитие, донесло разорение, глад и болести в катастрофални размери. В този нов контекст старият Тил се оказва заобиколен от живописни исторически фигури: „зимните крале" на Бохемия Фредерик V и Елизабет Стюарт; папският учен Атанасиус Кирхер, автор на съчинения с „непреходна" слава; младият магистър Паул Флеминг, който има екзотичната амбиция да пише поезия на немски език. Без да забравяме тези, които правят историята в масовка: селяни, войници, пътуващи комедианти и акробати, дори Ориген, говорещото магаре. Келман рисува с виртуозна игра на близък и далечен план, той е майстор на диалога, но и на описанието. Неговото панорамно изображение на последната голяма битка от Трийсетгодишната война е изключителна комбинация от епическо въображение и подривен хумор.

Историята е колкото страшна, толкова и безсмислена, ако я погледнем отблизо. Нужен е някой като Тил Уленшпигел: интелигентен провокатор, проницателен подигравчия, жонгльор с чужди съдби, който ще опъне въжето високо над нея и оттам, танцувайки („една танцуваща звезда" каза Ницше за своя свръхчовек), ще погледне надолу, за да събере разпилялото в цялост, да придаде на безсмисленото смисъл. Така Тил престава да бъде исторически документирана и легендарно възхвалена личност, той става метафора на творческото въображение. Колкото до ужасната, опустошителна война, тя също не е само минало, а нещо, което заплашва да изплува във всяка епоха, във всеки момент. „Защото всичко това не беше чак толкова отдавна", предупреждава гласът на колективния разказвач в последното изречение на Встъплението. Човечеството живее винаги в криза и войната, от всякакъв вид, постоянно заплашва да го погълне. Нужен ни е по един Тил във всяка епоха, във всяка страна. Вчера може да се е казвал Ницше, днес – Келман, утре иначе, важното е някой да продължи да танцува по въже високо над своята действителност.

Милена Кирова



Болууатифе Трежър Банколе и Заин Ал Рафеа в кадър от *Капернаум*

От пръв поглед

Животът кучка

„Капернаум" (Capharnaüm), 2018, Ливан/Франция/САЩ, 123 минути, режисьор Надин Лабаки, продуценти: Мишел Меркт, Халед Музанар, Кандис Абела и др.; сценарий: Надин Лабаки, Джихад Ходжейли, Мишел Кесервани, Жорж Хабас, Халед Музанар; оператор Кристофър Аун, музика Халед Музинар, художник Хюсеин Байдун, в ролите: Заин Ал Рафеа, Йорданос Шифероу, Болууатифе Трежър Банколе, Кавтар Ал Хадад, Фади Камел Юсеф, Чедра Изам, Алаа Чучние, Надин Лабаки и др. Награди и номинации: Награда на журито от Кан, награда на публиката от Гент и Сараево, „Златен глобус" и BAFTA за чуждоезичен филм, номинация на „Оскар" за чуждоезичен филм. Показан на 23-ия София филм фест. Още прожекции: 15,16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 29 март.

Удивителен филм.

Беден Бейрут от горен ракурс. Заин (Заин Ал Рафеа) е по бельо. Разбираме, че е в затвор. Преглежда го лекар. Оттам той подава съдебен иск срещу родителите си, защото са го родили. Детето би трябвало да е около 12 – няма акт за раждане, нито многобройните му сестри. Но, недохранено, то изглежда на 8. Адски сладко. И интелигентно, въпреки че не е ходило на училище. А е в затвора с 5-годишна присъда, защото е наръгало „онзи мръсник". Там има и всякакви бежанки, сред които красива етиопка.

Така започва „Капернаум". Флашбек ни връща към генезиса на събитията. Невръстният Заин помага на хазяина като момче за всичко. Майката (Кавтар Ал Хадад) с олющен лак на ноктите непрестанно му крещи, държейки в ръцете си бебе. Брадясалият баща (Фади Камел Юсеф) тунеядства. Мизерията е всепоглъщаща. Сестра му Сахар (Хаита „Седра" Изам) е на 11, но родителите ѝ я продават за няколко кокошки на хазяина. Бесен, Заин напуска къщата. В автобуса до него сяда остарял „спайдърмен", който нарича себе си „човек-хлебарка". Той слиза на някакъв лунапарк и Заин тича подире му. Така среща същата онази етиопска бежанка Рахил (Йорданос Шифероу), която се бъхти нелегално, крие едногодишното си бебе Йонас (Болууатифе Трежър Банколе) в пазарска количка и моли местния трафикант на бежанци Аспро (Алаа Шушиех) да ѝ направи по-евтини документи. Заин заживява с тях в още по-кошмарен коптор. Грижи се за Йонас. Веднъж Рахил не се връща. И двете деца трябва да се справят сами, т.е. Заин. Настава глад и мръсотия. Заин изобретява количка, за да вози бебето. От родителите си знае за ефекта на „Трамадол" и го продава на гълтачи. Иска да замине за Швеция. Връща се у дома да търси документи. Уви, такива няма, сестра му Сахар е починала вследствие на бременност, а майка му отново чака бебе. На Заин му пада пердето...

Детските неволи са чудовищни, но най-драстична е ненавистта на Заин към родителите му – абсолютни безотговорници, създаващи деца за страдание. Те са такива примати, че изобщо не разбират неговото обвинение. Абсурдният на пръв поглед казус всъщност е напълно закономерен. Пореден филм, където децата са по-зрели от родителите си. Надин Лабаки изгражда образа на съсипано до патология общество, където виталността се състезава с безнадеждността.

„Капернаум" безкомпромисно и автентично показва мизерията на Бейрут, хаоса с документите за самоличност и ситуацията с бежанците. Страховито е, въпреки че на моменти се прокрадва смях. Заснет е изцяло с трескава ръчна камера, предимно с ниска гледна точка заради ръста на децата, но и с внезапни горни ракурси. Дъх не си поемаш от случващото се на екрана. Всички изпълнители са чудесни и са натуршчици, взети буквално от улицата.

Фантастичният Заин Ал Рафеа е бежанец от Сирия, а в момента живее със семейството си в Норвегия. Йорданос Шифероу в ролята на Рахил е от Еритрея и по време на снимките е арестувана, но продуцентите са се преборили да я пуснат. Невероятното бебе Болууатифе Трежър Банколе с огромни очи, което играе Йонас, е всъщност момиченце, депортирано по-късно с майка си в Кения.

Този филм е подвиг – и като вдълбаване в низините и обществените травми, и като работа с изпълнителите. Да не говорим, че в главните роли са деца. Както споделя Надин Лабаки, „Трябваше да им създам правилната атмосфера, за да не играят, а да реагират. Не биваше да ги моля да станат за филма други хора, трябваше да са си те самите. Моята задача беше да измислям необходимите ситуации. Заради това снимките продължиха много дълго, шест месеца. Заснетият материал бе 500 часа. Понякога се налагаше да чакаме с часове, докато Трежър реагира правилно или Заин изрича необходимите неща. Това е твърде сложен процес, изискващ търпение. Трябваше да се съобразявам с характера на актьорите и да работя с тях, да им дам нужната свобода да бъдат себе си, да ги накарам да почувстват любовта на обкръжаващите ги".

С третия си филм (след „Карамел" и „И сега накъде?") Надин Лабаки е първата жена от арабска държава, номинирана за „Оскар", а „Капернаум" е втората поредна ливанска номинация - м. г. беше „Оскърбление" на Зиад Дуейри.

С фокуса върху безпризорното детство и въвличането на невръстни в престъпността филмът препраща към „Градът на Бога" на Фернанду Мейрелис, „Беднякът милионер" на Дани Бойл или „Измет" на Стивън Долдри. С родителите-чудовища – към „Никой не знае" на Хирокадзу Корееда или „Подхвърлен" на Иван Твердовски.

Що се отнася до заглавието, Capharnaüm от френски означава „хаос", а още - Капернаум е рибарско село в Израел, в което Исус Христос проповядва в синагогата, докато живее в къщата на Петър.

Геновева Димитрова

Реплика от ложата

Едни легенди се завръщат...

„Вкус на мед" от Шийла Дилейни, превод Александър Диков, постановка Красимир Спасов, сценография Красимир Вълканов, костюми Мария Диманова, музика Сашо Младенов, участват: Стефка Янорова, Гергана Плетньова, Владимир Матеев, Владислав Виолинов, Стойко Пеев. Театър „Българска армия", премиера на 9.01.2019.

„Лунните деца" от Майкъл Уелър, превод и режисура Мартин Киселов, сценография Елица Георгиева, видео Момчил Алексиев, участват: Стефан Мавродиев, Вихър Стойчев, Веселина Конакчийска, Рая Пеева, Ния Кръстева, Александър Хаджиангелов, Юлиян Петров, Ахмед Юмер, Георги Гоцин, Николай Владимиров. Младежки театър „Николай Бинев", премиера на 12.02.2019.

Нищо не остарява по-бързо от революциите. Успехът им е, станат ли причина за преодоляваща ги структура; провалът им е, ако се „съхраняват" в кухи жестове и фрази; падението им е, когато биват „продължавани" чрез имитации.

През 1958 г. деветнадесетгодишната Шийла Дилейни взривява с „Вкус на мед" (A Taste of Honey) не само театралното мислене. Във всеки случай, тази ѝ пиеса вдъхновява Джон Осбърн и вълната на „сърдитите млади хора". Тя изкарва на сцената обществено потулваните нагони с тяхната безогледност, замесвайки темите за промискуитета, междурасовите проблеми, хомосексуализма. Пиесата завърта звучен шамар на системното лицемерие, отекнал надалеч. Неслучайно през 1966 г. постановката ѝ в учебния театър на ВИТИЗ (с Илка Зафирова и Цветана Манева) се играе с шумен успех – над 40 пъти през последната година на клас Моис Бениеш. „Вкус на мед" е сред феномените, генерирали протеклото през следващите две десетилетия преобразуване на западната култура, а в последна сметка и на източноевропейската, форматирайки днешните им норми.

От тук идват проблемите на сегашната постановка. Социалният и културният патос, а с него и скандалността на текста, са изстинали. Днешните норми са „снели" атакуваните напрежения така, че те са загубили актуалността си. Текстът позволява да бъде четен най-много като битова трагикомедия. Поставени в такива условия, едни от актьорите напрягат абстрактно потенциала си, други го удрят на щампи и плагиатства, а трети го дават пряко през просото. Поради отпадането на напреженията, губи се единството на образите, както и връзката между отделните сцени. Компенсацията на последното се търси в мудни пренареждания на декора, допълнително демотивиращи публиката. Главният въпрос, оставащ след постановката, е за смисъла от нейното съществуване.

С „Лунните деца" я обединява същият главен въпрос, възникващ даже с още по-голяма настойчивост. Както впрочем и споменатият похват за компенсиране на разпадналото се единство (разместване на инвентар, тук съчетано с показване на „ангажирани" фотографии).

Отново е избран текст, имал навремето си революционен заряд. Майкъл Уелър е автор на общо 28 драматургични текста (последният е от 2019 г.) и на пет киносценария: първият „Коса" (1979), вторият „Рагтайм" (1981). „Рак" (Cancer) е първата му пиеса, поставена през 1970 г. в Лондон (току-що е завършил драматургия в Манчестър). Пренесена е във Вашингтон (1971) и на Бродуей (1972) под името „Moonchildren".

Действието се развива в средата на 60-те и обхваща отношенията между осем младежи от т.нар. бейби-бум-поколение. Прекият детонатор е Виетнамската война, взривяващ въпросите за конформизма и бунта, за съпротивата и нейните възможни/невъзможни форми, за сблъсъка на илюзиите помежду им и с реалността, за необходимата социална промяна. Въпроси, отговорени от самото това поколение, и то по неедnakви начини (олицетворявани в политическата практика на САЩ от негови представители като Джордж Буш младши, Бил Клинтън или Доналд Тръмп). Друг въпрос е дали тези отговори не следва да се проблематизират и как.

Поради отколешното отпадане на контекста, остава общата тема за бунта, евентуално – за младежкия бунт. Режисьорът не преминава отвъд абстракцията, поради което остава неясно кое е съществено и кое допълващо. По тази причина е акцентирано всичко. Липсва основна тема, всичко стои и хвърчи с еднаква сила. Актьорите са оставени да се справят с така положената „схема" и съвсем логично се докарват доникъде. Младите удивяват със своята безпомощност, особено гледана в хоризонта на други техни, по-сложни, роли, изпълнявани на доста високо ниво. Поне двама от тях, една от актриси и един актьор, са на равнище, недопустимо и в гимназиално представление. Добре, че се мярва Стефан Мавродиев, който, иначе съвсем лежерен, все пак позволява в залата да лъхне на театър.

Нищо не е по-вехто от остарели революции. Освен късните им бледи копия.

Георги Каприев

Вградени ноти

Родино мила, теб привет, о, майко, теб привет...

Вълшебникът – The Wizard. 100 години от рождението на Бончо Бочев. Balkanton ADD 080225. Хор „Бодра смяна", песни от Б. Тричков, Д. Христов, Дим. Динев, Г. Димитров, Ф. Кутев, Хр. Тодоров, Д. Петков, Т. Попов, Л. Пипков, Св. Обретенов, Я. Готовац, Вл. Соколов, М. Анцев, И. Дунаевски, Кл. Дебюси, Фр. Шуберт, Б. Флийс, В. А. Моцарт.

Имах готовност да пиша за друг диск. Но спонтанно посегнах към този – „Вълшебникът", издание на „Балкантон", посветено на изкуството на Бончо Бочев и хор „Бодра смяна". Това се случи на 3 март, когато, измъчен от всичко празнично и антипразнично, реших да си организирам мой 3 март. С какво – с хорове, разбира се (те последни май се предадоха на пошлостта, не без предателство отвътре, от дирижиращите ги).

Музиката започна още от краткото експозе на **Бончо Бочев** за живота му, за хоровете му. Музикална реч с безброй модулации, цветове, паузи, интригуваща, чудесна. И преходът към „Родино мила" на Борис Тричков е неусетен, хорът пее така, както говори диригентът му! Без грам грубост и тежест, полетно, трепетно, с трогателно узнаваем хоров диалект, идиолект по-скоро. Фанфарните отпеви „Родино" в дяла с „Горда Стара планина" са неописуеми – нежност и сломеност, поне шест нюанса в една осмина и две четвъртини ноти. Алхимията на специфично уширените и отпуснати вокали, разнообразно обагрените консонанти, играта от светло към ярко в звучността – все рецепти на Бочев с удивително въздействие. Не мога да описвам всяка песен от този диск, а бих искал; не мога да пропусна „Коза и пелин" на Георги Димитров с артикулация и бистрота, надхвърлящи и най-смелите допускания за възможностите на пеещ човек. Пипковият шедьовър „Жълта пеперуда" с трогателно приведения към книжовните норми начален текст – „покрай Дунав", вместо „край Дунава", и с този неразбираемо висок, искрящ трагизъм, който само детските гласове имат, преди зрелостта да го укроти и нивелира. Но не е само звучността решаваща тук, а интерпретаторската мощ на Бончо Бочев, фразировката му - едновременно крупна и детайлна, наивна и екстравагантна. Олекотяването в края на фразите тук е показано чрез диминуендо, риторичните цезури стават драматични разриви, съгласните се произнасят забавено... учените диригенти-с-вкус може би се усмихват над колегата си от Поликраище. Усмивката на всички ни обаче застива пред „че ще Милка млада да загине" и сълзите се появяват. „Конче вода" на Георги Димитров грабва ухото с прецизно изпипания хоров акомпанимент с неуловимо фините динамически градации и темброви промени. Чувам, представям си вдъхновената игра, многомесечна навярно, около това остинатно „тип-типи-тип-тип", въвлечеността на певците в съвършенството на най-простото като най-важно. И дръзкото соло на Клинкова. Неповторимо е вдъхновеното удоволствие в „Полският кантон" и „Волен вятър" на Тодор Попов; бих казал същото и за неговия „Акварел", но мой фаворит е интерпретацията на Захари Медникаров с Толбухинския детски хор. Разбира се – „Репетиция за концерт" с голямата певица Тиха Генова – тогава дете, замислена и проведена тъй изкусно и с такова театрално преживяване, че сякаш звукът показва различните изражения на малките певци при различните фрази.

Изкуството на Бончо Бочев е непрестанен празник с усещането за скъпоценност на музицирането. Давам си сметка, че хоровото изкуство в България, най-вече детското, беше една особена, обособена територия на празника. Може би илюзорна в това си качество, може би оранжерийна; във всеки случай, по-възвишена от заобикалящия живот (А може би и по-реална, кой знае?) Хоровото изкуство беше прокламирано у нас като „масово", но певците всъщност имаха вярното усещане, че са избраници, electi. Сигурно един радикално критичен десен поглед би вменил като вина на хоровете, че вместо да станат горяни или да се взривяват на прегледите на самодейността, са пели „песни на/за режима". Сигурно. Разбира се, въпреки цветущото състояние на хоровете, чудеса се случваха не дотам често.

Състоянието на чудо го има при Бончо Бочев. И при Васил Арнаудов. Понякога при Ивелин Димитров с трепетната му, наследена от Бочев чистота, в студеното горене на перфектното при Крикор Четинян, в първичната диригентска сила на Михаил Милков... Говоря за онова вдъхновение – при певци и при публика, което предизвикваше студени тръпки и усещане за безпределна и неясна радост. То може би някога ще се върне – чрез други ръце и други очи. Мисля си, че все пак, силата на това изкуство е, че то всъщност никога няма да се върне, част от възторга е и в носталгичното. За да поддържам надеждата (и укрепвам илюзията), за да празнувам, слушам записи като този, за който пиша сега.

Драгомир Йосифов

Кресчендо декресчендо

Памет, скулптирана със звук

В памет на Светлин Русев. Минчо Минчев, цигулка и виола, Николай Минчев, цигулка. В програмата: музика от Жан Мари Льоклер, Лудвиг (Луи) Шпор, Моцарт, Хендел-Халворсен. Национална художествена галерия, 5 март 2019 г.

Присъствах на стилна и емоционална вечер, изпълнена със сдържана тъга, натежала с памет. Памет за един художник, без чиято енергия много полета в културата опустяха, станаха други. Не се изненадах, че именно Минчо Минчев и Николай Минчев ще свирят в тази вечер. Минчо Минчев бе особено близък със Светлин Русев; те са от една общност – на много талантливи хора с висок дух и широка кройка. Нямаше как да не си припомня, че в същата зала Минчев и пианистът Евгени Божанов свириха Моцарт за 80-годишнината на художника – това беше през 2013 г. Сега може би залата бе събрала хора, които искат да отделят специално време за спомена, да послушат един по-особен концерт, в който чистият звук на две цигулки създаваше история. Има нещо много интимно, много лично в този дует. Двата гласа в него се обединяват от обща идея за музикалното, а в същото време звучат толкова различно, така индивидуално! Мисля си как толкова чувствителни музиканти от две поколения генерират памет у своите слушатели, всеки в цвета на своя звук, в трептенията на своята чувствителност, не можеш да ги сбъркаш, ако затвориш очи, а те се движат в забележителна взаимност, що се отнася да прочита на музикалния текст.

Бях слушала тази програма и през 2016 – по радиото от „Варненско лято", и през 2017 – на концерт на Мартенски музикални дни в Русе. Струва ми се, че сега постигнаха най-брилянтна съвместност, артикулираха перфектно. Започнаха с две сонати из оп. 3 на Жан-Мари Льоклер (1697-1764) - великолепно пресъздадена „органова" акордова фактура в първата част на Шеста соната, с непреклонна артикулация на движението във втората част, молитвено кантабиле в бавната трета – Ларго, и изобретателна темброва игра в последната. Характерът на Третата соната сякаш е по-светъл, по-лиричен – заявиха го още в първата част – с шесттактовото бавно въведение към виваче-движение с умерена полифоничност и разнолика фактура, в бароков стандарт. Изящно съглашение на тембрите в различните регистри, много фин слух по отношение на възможностите за взаимно обогатяване на двата гласа в тяхното общо движение с различен тип пасажност, което изпълва с цветове движението. Не мога да пропусна и адажиото (трета част), изпято с дълбоко горестно чувство, но с една елегантна сдържаност и специфичен графичен рисунък. Последва Третото дуо от оп. 67 на Лудвиг Шпор (1784-1859) – с очарователната оперна кантиленност на темата в първата част, със събраната поетичност на менуетното движение във втора, преобразено в гъвкава вариационност, в която звуковото въображение на двете цигулки зашеметява с пълнокръвна красота, със стриктно подчинение на класическия идиом, разкривайки латентни възможности в комплементарността на четирите вариации и финалното завръщане на идеята за танца – елегантно, с фантастично артикулиран щрих, с финес и звукова грация. В последните две пиеси Минчо Минчев смени цигулката с виола – за Моцартовия дует за цигулка и виола и за Пасакалията (Хендел-Халворсен). Минчев старши свири на двата инструмента в един и същи концерт от години, с което публиката е привикнала, може би без да си дава сметка доколко проблематично за интонацията може да бъде мигновеното преминаване на инструмент с по-голяма грифова мензура, ако не притежаваш рефлекса и техниката да „настроиш" мигновено пръстите си за тази промяна. Музиката на Моцарт, припомни Минчо Минчев, ще ни върне към онзи, предишния Моцартов концерт, когато Светлин Русев беше в залата...

Сякаш скулптираха и отляха със звуци паметта за голямата фигура... Изплува мисълта за вечност.

Изплува с един автентичен прочит на Моцарт – естествен, без примеси, подчинен на целостта на музиката, в която разговорът между двата инструмента блестеше с брилянтна автентичност в съвършена архитектоника – с очарователно проведения канон в разработката на първата част, с пастелната атмосфера на втората и с впечатляваща спонтанност в рондото.

Пасакалията на Хендел-Халворсен в края завърши, увенча звучащия паметник с плътна, обемна звукова сплав, величествено.

Но с това концертът не завърши. Продължи с вълнението на почитта, която двамата цигулари отдадоха на художника Стоян Цанев, който почина неотдавна. Направиха го със сол минорния Етюд-каприз за 2 цигулки на Виенявски.

Трудно е да се преценява хладнокръвно изключителния звуков израз на човешката скръб. Но не е трудно да се задържи споменът за него.

Екатерина Дочева

мрежа/паяжина

Анти-лице | panopticon

Когато преди години Amazon обяви, че скенерите и технологията „лицево разпознаване" ще направят излишни касиерите в магазините им за плод-зеленчук, повече бяха притеснените, свързани с евентуалното нарастване на безработицата, отколкото тези, свързани с факта, че човешките лица се превръщат в разпознаваема мишена за някакви роботи в толкова всекидневна и банална дейност като купуването на храна в магазина. Не за друго, а ами тази същата технология по това същото време вече се ползваше от полицията в САЩ срещу 117 милиона американци. Amazon „само" я вкара и в бита им, превръщайки я от репресивна в злополучна.

Днес наблюдението е навсякъде и по всякакви причини. Следят ни на работа, на улицата, по летищата... Следят ни с дронове. Следят ни от космоса даже. Всички сме терористи по подразбиране, така че беше нещо нормално в един момент да се появи и съпротива.

Може би сте чували за установилия се в Берлин американски артист и изследовател Адам Харви, който нашумя като първия измежду все повечето дизайнери и разработчици, действащи в посока неприкосновеността на личния живот в условия на повишен надзор.

Още като студент в програмата за интерактивни телекомуникации в Нюйоркския университет (преди това е учил фотожурналистика в Пенсилванския), той решава да експериментира със стратегии за запазване на тайната на личния живот на хората посредством объркване на алгоритмите за лицево разпознаване.

Неговият пръв проект става известен под името CV Dazzle. Посредством него толкова просто технологично, като прически и грим, замъгляващи чертите, формата на носа и на главата и създаващи неприлични контрасти и асиметрии, алгоритмите биват вкарвани в „недоумение", защото не разпознават разпознаваемите форми и предполагаемата симетрия на лицата за добиване на недостигащата информация. „Аналогови решения за цифрови предизвикателства" нарече самият артист проекта си. CV Dazzle показа, че една стилизирана „анти-лице" може да прикрие идентичността ни от софтуера (било то във ФБР или във Facebook) и да го накара да се усъмни в човешкото присъствие, досущ като животинския камуфлаж в дивата природа. В същото време, това е стил, който е и функционален и донякъде дори естетичен, и достатъчно евтин, за да може да бъде вкаран в масова употреба.

CV Dazzle намери продължение в проекта HyperFace, в който Харви прилага друга тактика - хиляди "алгоритъм-следящи оптимизирани фалшиви лица, които намаляват достоверността на истинското ви лице". Тези фалшиви лица могат да бъдат принтирани на произволна дреха и да бъдат интерпретирани от софтуера като реални, превръщайки го и объркващи го по този начин.

„...Ако компютърният алгоритъм очаква лице, дайте му каквото иска", четем на страницата на проекта.

Харви стига и по-далеч в сътрудничество с други артисти. С нюйоркската дизайнерка Джоана Баумфилд създава „модна" линия за „противонаблюдателно" облекло под названието „StealthWear", а също и „Anti-Drone" облекло, което е нещо като бурка от метализирана тъкан и обърква уредите, действащи на принципа на топлинна детекция.

Другите съвместни проекти са с Ай Вейвей пак в областта на лицевото разпознаване, с Констан Дюлар по невронните вериги, а също и с Hyphen Lab върху един проект за „измамливи шалове" и с vframe.io за набори от синтетични данни за обучение на алгоритми за компютърно зрение върху обекти в конфликтни зони. Към разработваните артикули можем да добавим също и разни „очила-невидимки", добавящи „шум" в областта на очите и основата на носа, калъфи за айфони, предотвратяващи локализирането на собственика им.

Засега това са само арт проекти, подкрепяни с грантове от институции, изследващи правата на човека, но може да се каже, че тъй като навлизат в стила ни на живот, в бита ни, превръщат се в мода. Все още твърде ексцентрична и маргинална, но нищо чудно скоро да бъде подхваната и от индустрията. Кои биха се превърнали в нейни привърженици? Някоя градска субкултура? Подземният свят? Глобалният тероризъм? Или всички ние, превърнати в престъпници до доказване на противното?

Райна Маркова

In memoriam

Майя Туровска (1924-2019)

Сбогуване с Майя

Напоследък мисълта за нея натрапчиво ме спохождаше. Дори в деня, когато е напускала земния свят, разказвах на студентите как веднъж я попитах какво поражда блясъка на критическия ѝ стил, а тя, с порядъчен скептицизъм естествено, ми отговори, че един от професорите по театрознание ги съветвал винаги да търсят парадокса, т.е. истината, несъответстваща на общите представи.

За аналитичната ѝ проницателност, разбира се, имаше и други „причини": силният ум, ерудицията, паметта, необикновената дисциплина... Майя беше от породата на онези известни в човешката история миниатюрни жени, притежаващи велика енергия. Пъстрите ѝ очи пронизваха събеседника като фарове, на обеците ѝ винаги имаше по-малки или по-големи скъпоценни камъни.

Знае се, че при правещите изкуство, Големите създават моделите, които другите после следват. Но така е и при критиците. След нейната книга за музата на Майерхолд Мария Бабанова, всеки, тръгнал да описва делото на голям актьор, си дава сметка, че ще постигне успех само ако събере ведно знанието за изкуството, за обществената история, за живота и за човека. След „Брехт и киното" в Германия я обявиха за свой теоретик и критик. Едва ли в бъдеще някой ще пише за „Андрей Рубльов" и „Жертвоприношение", без да се върне към нейната „7 1/2 или филмите на Андрей Тарковски". Не съм имала възможност да видя „Зъбите на дракона", но добре помня как обикаляхме антикварните сергии по пл. „Александър Невски" в търсене на артефакти от 30-те години, тъй като тя се подготвяше да разчиства предразсъдъците и клишетата от филмите, създавани по онова време в СССР и в Германия...

През 1965 г., заедно с колегата си Юрий Ханютин и големия режисьор Михаил Ром, създадоха забележителния филм „Обикновен фашизъм". По-късно тя и Юра дойдоха у нас. Кинохудожникът Георги Тодоров -Жози, който пръв ме информира за кончината ѝ, сподели, че помни онова, което е говорела след прожекциите. Общуваше с много български кинодокументалисти, тъй като с тях работи върху филм за киното от 20-те години. Преди време, на път за „Слънчев бряг", остана в София за няколко дни. Пожела да се види със старите приятели Анжел Вагенщайн и Иван Попйорданов.

Необикновено надарен и витален човек, Майя Туровская остави разностранни следи и сред нашата кинематографична общност. В един по-отдавнашен брой на сп. „Киноизкуство" (днес „Кино") е публикувана студията, в която открива корените на Антониониевия кинематографичен стил в поетиката на Чехов. В бр. 28 от 2012 г. на в. „Култура" е интервюто на Геновева Димитрова, което взе от нея при последното ѝ идване в България, озаглавено „Европа все повече ми заприличва на Русия".

Вера Найденова

Blow Up

Цял живот съм мечтал да пиша книги за кино и досега не мога да повярвам, че вече написах няколко. През всичките тези години недостижим идеал за мен са книгите на **Майя Йосифовна** и особено еталонната „7 1/2 или филмите на Андрей Тарковски". Прочетох я лакомо още в гимназията, неведнъж се връщах към нея в института и след това всеки път намирам нов смисъл, откривам нещо неочаквано, правя свои собствени малки открития на неутралната територия между киното (Тарковски) и литературата (Туровска). Не знам дали съм прав или не, но този текст днес така се е сплел с филмите, че ми изглеждат неразделно цяло.

После прочетох и други книги, но тази остана за мен идеал завинаги. Такава и само такава си представям книгата за кино.

Туровска е любознателното, проникновено, пристрастно изучаване на художествената тъкан на филма, никога разрушително за материала, винаги напълващо със съдържание – чрез анализ и парадокс. Това е хумор, фантазия, здрав смисъл. Уважение без благоговение, внимателност без буквоядство, ум без снобска претенция. „7 1/2..." е не само култова книга от началото на 90-те, но и потенциален бестселър на нашето време. Книгата, станала библиографска рядкост и обидно малко известна извън границите на бившия СССР. Именно затова не се съмнявам, че за нея и за филмите на Тарковски има бъдеще.

Антон Долин

Искусство кино, 6 март 2019 г.

Романтик на здравия смисъл

На 94 си отиде **Майя Йосифовна Туровска** – без преувеличение критик номер едно на руското кино и театър, културолог, сценарист, куратор на изложби и ретроспективи, човек с най-висока професионална репутация.

Страстната романтична увлеченост Майя Туровска съчетаваше с аналитичен ум. Книгата за Мария Бабанова, бидейки дълбоко изследване на биографията и епохата, се чете като възможно най-увлекателен „театрален роман".

Толкова мощно прозвуча и книгата „7 1/2 или филмите на Андрей Тарковски".

А още една – „Героите на „негероичното време", появила се през 1971 г. – отвори за руските читатели света на западната масова култура, освободен от задължителните за онова време вулгарни идеологически тълкувания. За начинаещите киноведи и критици, включително и автора на тези редове, тези книги се превърнаха в източници на вдъхновение и еталони на професионалното съвършенство.

Майя Туровска от самото начало се отказва от мисията „да оценява", „да направлява" и „да определя критерии". Политическата и моралната ангажираност на шестдесетниците нея почти не я докосва, а вътрешен критерий става здравият смисъл.

С него са пронизани класическите ѝ статии за филмите „Иваново детство" и „Летят жерави", работите за Валтер Бенямин и неговата концепция за „уникалното и тиражираното". Революционна още от заглавието - „Червената пустиня на еротизма", беше голямата ѝ публикация за тетралогията на Микеланджело Антониони, отразила новия за онази епоха феномен на „некомуникативността".

Като драматург Майя Туровска има огромен принос в създаването на документалния шедьовър на Михаил Ром „Обикновен фашизъм", прекарвайки не едно денонощие в гледане и анализ на нацистката кинохроника.

А след двадесет и няколко години нейното участие (заедно с Юрий Ханютин) в тази грандиозна работа отговори с една от първите умни перестроечни акции – разработка на паралелна програма на тоталитарното кино, сравняваща съветското и немското, на Московския кинофестивал.

В средата на 90-те тя стана един от кураторите на знаменитата изложба „Москва-Берлин". Немската култура заемаше особено място в нейните изследвания.

Усърдният труд над книгата за Брехт, започнат в разгара на застоя, позволи на Майя Туровска по-точно от всички други експерти да оцени проблема за масовите предпочитания и масовия вкус, крайъгълна за съвременната руска ситуация.

Когато всички се нахвърлиха след нея да „анализират Антониони", тя превключи на изучаване на масово-култовите модели на Иван Пириев. А не толкова отдавна получих писмо от Майя Йосифовна с предложение да организираме ретроспектива на италианския неореализъм. Уви, не стана, но съм уверен, че и тази неочаквано банална идея таеше тайната на някаква известна само на нея актуалност.

Тя умееше да говори не само за историята – да вземем, например, скорошната ѝ статия в „Искусство кино" за фестивала „Кинотавър". Пристигнала на тези години в Сочи да гледа ново руско кино, Туровска го рецензира така, както не успя нито един от колегите – стари, нови и свръхнови.

Някога казваха, че ако ви няма по телевизията, значи, изобщо ви няма. После започнаха да изискват появи в интернет, в мрежите, във Facebook, в Instagram.

Туровска навсякъде, „където трябва", бляскаво отсъстваше, при това постоянно и мощно се издигаше в някаква далеч поглобална и важна мрежа.

Въпреки границите на възрастта, Майя Туровска не принадлежеше нито към някакво поколение, нито към някаква групировка. Тя съществуваше извън борбата между тях, нямаше с кого да се конкурира, нямаше нужда да доказва нищо. За нея дори днес ми се иска да говоря не в минало, а в сегашно или даже в бъдещо време.

Андрей Плахов

Коммерсантъ, 7 март 2019 г.

Какво е за мен Баухаус...

През 2019 отбелязваме 100 години от основаването на експерименталната немска архитектурно-дизайнерска школа Баухаус. Попитахме 6 съвременни български архитекти, художници, журналисти и дизайнери какво е за тях Баухаус днес, един век по-късно. Анкетата е част от серията Баухаус 100, с която проследяваме юбилейната година на най-важното течение в архитектурата и изкуствата на XX век.

1. Цветана Шипкова (главен редактор на списание MD / Мебелен дизайн):

Първата ми среща с архитектурата в стила на Баухаус беше къщата на леля ми в Габрово, построена през 1940 г. по проект на софийски архитект, името на когото, за съжаление, така и не узнах. Много обичах да ходя там и да си играя на невероятно добре пропорционираната дървена вътрешна стълба между етажите с толкова приятните на допир съвършено обработени парапети и еднакви бели глобуси на лампите. Спомням си кръглите електрически ключове и контакти от бял порцелан, вградените дълги ниски дивани с прави линии в хола, широките дървени первази на прозорците, които се повтарят по стените (под тавана) като елемент, зад който е скрито осветлението. С равната си фасада с лентовидни прозорци, къщата не минаваше за красива и минаха години, докато си обясних защо ми харесваше.

Като дете на социализма съм израснала с нашенския вариант на модернистичната архитектура и мебелен дизайн и разбирам защо толкова много хора извън специалистите и днес ги смятат за грозни. В къщата на леля ми съм се докоснала до по-автентичен образец на стила Баухаус – изпълнен с качествени материали и с внимание към детайла, което прави цялата разлика. Мисля, че заради соц. миналото, когато модернистичният стил в архитектурата беше налаган като държавна политика, наследството на иначе великата школа Баухаус у нас е силно подценявано.

2. Георги Варзоновцев (UX дизайнер):

Започнах да се занимавам с правене на уеб сайтове и по-специално уеб дизайн в края на 1990-те. Но образованието ми до този момент беше в напълно различна посока. Търсех всякакви образователни материали по темата, но такива на български липсваха, а на английски и руски бяха крайно оскъдни. Затова започнах да се интересувам от по-общи теми като история и теория на дизайна – графичен и продуктов, архитектура, психология и т.н. Дори започнах да правя Groove Manifesto – списание за дизайн, визуална култура и Новата медия. В него публикувах статии за типографията, интервюта с продуктови дизайнери, биографии на архитекти и т.н.

Именно частта с визуалната култура силно ме вълнуваше. Как някои вече утвърдени практики са се зародили и достигнали статус на масова култура. И как могат да бъдат адаптирани към екранната и интерактивна медия като Интернет.

Например, един де факто стандарт в днешната визуална среда като безсерифните шрифтове се е зародил в началото на XX век и е популяризиран именно от идеологията на школи като Баухаус и по-късно швейцарския дизайн. И изведнъж с масовизирането на четенето от компютърен екран, заради навлизането на уебсайтовете, сега тези шрифтове се оказват по-подходящи от серифните по чисто хардуерни причини.

Да не говорим, че мисленето на хора, като Льо Корбюзие, Дитер Рамс (Braun) и по-късно Джонатан Айви (Apple), за създаването на човечна архитектура и продуктов дизайн е супер релевантно като модел за решаване на проблеми при дизайна и на уеб интерфейси.

Все тънки (или не толкова) нишки, които водят към Баухаус.

3. Кирил Златков (художник-илюстратор и типограф):

Идеите на Баухаус школата предизвикват една от последните революции в типографията. Макар да можем да открием подобни идеи в историята на писмеността и изкуството на шрифта, като например унификацията на главни и малки букви или вдъхновеното използване само на малки/редовни букви в писменото общуване, начинът, по който авторите на Баухаус внедряват това в живота, е много по-различен от примерите в предишни епохи.

Типографията на Баухаус влияе и ще влияе винаги на художници и дизайнери, които търсят красотата в играта на сведените до кръг, квадрат и триъгълник форми на буквите и композицията, защото вече се е случила, надскочила е порива и провокацията на експеримента и е успяла да се наложи в практиката още в епохата между двете войни.

Един от безспорните приноси на Баухаус типографията и Баухаус въобще е вдъхновяващото му въздействие върху творчеството, срутването на преградите пред първия опит, пораждането на внезапно решение да направим, да сглобим нещо. Шрифтовият дизайн и дизайнът въобще изглеждат толкова изчистени и минималистични, че бързо водят до заблудата, че това е нещо лесно. Разбира се, в такава заблуда изпадат предимно недостатъчно образовани или млади дизайнери и художници, но това не е непременно укоримо.

Неоспорим факт е, че шрифтът Futura (Paul Renner,1927) е най-известният и най-предпочитаният геометричен несерифен шрифт и в наше време. Макар и формално да не е част от Баухаус движението, Ренер успява да създаде шрифтово семейство, което носи най-същественото от идеите на Баухаус естетиката. Синтезът между пределно изчистени геометрични форми, практичност и издръжливост на структурата създава любим инструмент за внушаване на нови идеи, но и на директна, открита и безхитростна комуникация в ежедневието. Футура е това, което е и заради класическата римска арматура на главните си букви. Жизнеустойчивостта на новото винаги е свързана с познаването на класиката и въобще това, което е било преди нас. Нека не забравяме, че Баухаус е преди всичко име на училище за изкуства.

4. Филип Бояджиев (графичен дизайнер, преподавател в НХА):

Баухаус за мен е основата, без която светът на дизайна не би могъл да се развива.

Като графичен дизайнер и преподавател смятам, че течението прави сериозна трансформация и в двете направления. Методът на преподаване и идеята, че всеки студент трябва да експериментира с максимален брой изкуства и да се потопи в процеса им на изработка, е сам по себе си уникален и изключително полезен. Особено в контекста на нашето време, където се забелязва все повече как кандидат-студентите не винаги правят осъзнат избор за бъдещето си, възможността да се докоснат до разнообразни творчески задачи е изключително ценна за професионалното и личностното им развитие. Не случайно програмите на най-добрите училища по дизайн в света се градят върху идеите и практиките на Баухаус.

В графичния дизайн използването на чисти геометрични форми, основни цветови комбинации и най-вече мрежовото изграждане на композиции е генезисът на съвременната приложна графика. Самата идея, че „формата следва функцията", отново показва как още през 1919 г. Баухаус изпреварва времето си и подготвя дизайн света за това, което предстои.

Без Баухаус можем само да гадаем как би изглеждала съвременната визуална култура днес.

5. Илиан Милинов (мебелен дизайнер):

Баухаус... Освен леката носталгия по студентските години, три имена ми изникват веднага от лекциите по вътрешна архитектура в Лесотехническия Университет - Валтер Гропиус, Мис ван дер Рое и Марсел Бройер.

Смея да кажа, че творчеството на тези хора, особено на Марсел Бройер, ме провокира да се насоча към индустриалния дизайн. Спомням си как часове наред скицирам столове, търсейки уникалната структура, силует, принцип... Това, което с времето се превърна и в личната ми философия, и в подход към дизайна - да е съобразен с технологиите за масово производство, да е простичък и функционален... в XXI век, е било тяхна философия още 30-те на миналия... Велико.

6. Владислав Костадинов (архитект, студио 8 ½):

Още като ученик в Гимназията по архитектура в Пловдив чувах оттук-оттам думата Баухаус, без да я свързвам с нещо конкретно, но винаги си представях нещо модерно и нестандартно. Първите ми реални представи се обвързаха с изобразителни изкуства – шрифтовете и плакатите на училището, в които бях влюбен. А в лекциите за цвят и композиция по време на уроците ми по рисуване в Стария град открих и вселената на Паул Клее от периода му в Баухаус – все неща, които се запечатаха в съзнанието ми и образуваха цялостната картина за философията на школата.

Едва по-късно, вече като студент по архитектура, започнах да уча и откривам архитектурата на Баухаус, както и всичко онова, което произтича от нея. Тогава започнах да откривам сам за себе си (наивно) „баухаус-къщи", впечатлен колко са „съвременни" и как се отличават още от всичко около тях и днес. Дори да не говорим за чист Баухаус или възпитаници на училището, то влиянието му се усещаше в цялото поколение архитекти, учили навън и работили у нас между войните.

Какво е днес, 100 години след началото, Баухаус за мен? Вероятно все още онова „ново и различно", което е така модерно и на преклонна възраст. Не много движения оставят подобен отпечатък от самото начало, през историята, и са не по-малко актуални дори днес. Баухаус е онази част от архитектурата у нас, която през 2019 за много хора все още (за съжаление) е „прекалено модерна". Баухаус е новото, без страх да бъде първо – в архитектура, дизайн, театър... без да дели хората по пол, етнос или религия. Иска ми се днес да се връщаме към годините, когато всички са били равни, а не към тези, през които школата е била затворена като „опасно авангардна"...

Анкетата подготви **Анета Василева**

Къщата в Габрово, 1940 г.

Системата за ориентация в нюйоркското метро, вдъхновена от Баухаус и повлияла на съвременния дизайн на уеб интерфейси

Шрифтът *Футура*

Схема на образователната програма в Баухаус

Столът – маса Seat table, дизайн Илиан Милинов

Пловдивска баухаус архитектура, 1930-те. Архитект Светослав Грозев





Павел Павликовски в търсене на корените

През 1949 година контролираната от Съветския съюз полска комунистическа партия, дошла на власт две години по-рано след изборни измами, решава да окаже натиск върху една институция, която отдавна смята за враг на полския народ. Става въпрос за полската YMCA, полската Младежка християнска асоциация, забранена от Хитлер след нацистката инвазия през 1939 година, но подновила дейността си малко, след като Червената армия освобождава страната от германците в края на войната.

Въпреки че основната мисия на организацията е да провежда образователни курсове и да разпределя помощи от чужбина, различните помещения, с които разполага на територията на Полша (много кафенета и зали за танци), скоро се превръщат в социални „горещи точки" – ценен фактор в държава, където помощта за културата е също толкова важна, колкото и насъщният. Полският писател Леополд Тирманд, който е наел стая в YMCA във Варшава, една от малкото сгради, не сринати от нацистите, описва мястото като фар на „истинската цивилизация насред опустошения, троглодитен" град, място, където в следвоенните години се събират предимно млади хора, за да изпитат поне мъничко удоволствие насред мрачния сценарий, в който ги е захвърлила историята.

Ето защо тази организация е напълно неприемлива за полските комунисти, чиято цел е не само да изградят ново общество, а и нов вид човек. Проблемът е, че ако решат да толерират джаза, танците и свободното общуване извън контрола на партията, то тогава кой знае какво би било следващото удоволствие, на което ще се отдадат полските младежи. По заповед на правителството млади активисти на комунистическата партия нахлуват в сградата на YMCA, въоръжени с чукове, и започват за чупят колекциите от американски записи. Наемателите са изгонени от стаите. Тирманд пише: „Комунизмът „поглъща" Полша. Не след дълго YMCA и съкровищата й ще бъдат „дъвкани, смлени и изхвърлени като боклук".

„Студена война", новият забележителен филм на Павел Павликовски, започва с годината, в която се ликвидира полската YMCA и се фокусира върху една организация, за която властите се надяват, че ще успее да предложи на младите членове на нацията по-полезна културна „диета".

Виктор (Томаш Кот) и Ирена (Агата Кулеша), двама музиколози на около четиридесет и няколко години, чиято романтична връзка изглежда към края си (за нея директно се говори твърде малко във филма), изпълняват поръчение, финансирано от правителството – трябва да запишат традиционни народни песни, изпълнявани в тъжния, но живописен полски хинтерланд. Това е хубава работа, стига да можете да я получите, особено в Полската народна република.

Виктор и Ирена обикалят селата, водени от Лех (Борис Шиц), техният безупречен идеологически надзорник, изпратен им от правителството. Във всяко населено място те монтират оборудването си за запис и внимателно изчакват местните да пристъпят пред тях и да запеят сърцераздирателните си песни за любов и смърт, Бог и дявол, пиянство и трезвост – засягайки едва ли не всички класически светски теми.

Тези песни трябва да оформят репертоара на нов фолклорен ансамбъл. Той носи името „Мазурек" (кръстен е на реално съществуващия ансамбъл „Мазовше", чиито членове участват във филма).

На Виктор и Ирена е предоставена рушаща се сграда (не научаваме нищо за предишните й обитатели), в която да организират прослушванията си, един вид светски вариант на „Америка търси таланти". Сред младите надежди е Зула (Йоана Кулиг), самоуверена и чувствена блондинка в края на тийнейджърските си години или в ранните двадесет... Виждаме я в момент от прослушването, когато тя не е особено добре подготвена и не отговаря на предварителните изисквания. Вместо фолклорна песен, Зула решава да изпълни балада от руски филм – това е първата от няколкото едва доловими индикации, че, за да звучи автентично, гласът на народа трябва да бъде манипулиран отгоре.

„Благодаря ви" - казва Ирина, отрязвайки Зула, след като усеща, че Виктор има не само професионален интерес към нея. Но Зула няма да бъде накарана толкова лесно да спре да пее – „Чуйте и припева!" - казва тя, след което спокойно продължава.

Заснет монохромно и с „квадратен" кадър като „Ида" (2013), предишния филм на Павликовски, с който той печели „Оскар" за най–добър чуждоезичен филм, и „Студена война" напомня визуалната естетика на полската филмова школа, кинематографичното движение, вдъхновено отчасти и от италианския неореализъм.

В „Студена война" (*номиниран за чуждоезичен „Оскар", режисура и операторско майсторство – бел. ред.*) камерата на Павликовски се движи повече, отколкото в медитативната „Ида", като открива панорами през сцени и аудитории, за да улови тръпката от живото изпълнение.

Въпреки това, има и изобилие от статични кадри. Павликовски работи с подчертан усет за композиция и има слабост към игриво фокусиране от ръка, макар че за него много по-важна е историята, която разказва, отколкото желанието да маниерничи и да се самолюбува.

Вечерта, на партито след триумфалния дебют на „Мазурек" във Варшава през 1951 година (за разлика от живота в Източния блок, филмът се движи енергично през времето), Виктор и Ирена, намиращи се в дъното на кадъра, изглежда, сякаш стоят с гръб към банкетната зала, чиито изобилни дълбочини свършват някъде далеч в пространството. Но едва, когато Лех се приближава до тях, за да ги поздрави за успеха им, зрителят вижда, че те стоят пред огледало, взиращо се в тълпата, и тя именно се отразява зад тях - подходящ жест, подготвящ ни за по-голямата смяна на перспективата, на която ще станем свидетели, когато сюжетът се придвижи по-напред от Изток на Запад (а след това отново се върне обратно).

Ако гледаме внимателно (Павликовски обича да редува екстремно близки и широки планове, кадри, изпълнени с множество народ, в които е трудно веднага да откриеш главните герои), можем да видим Зула сред тълпата, която е подпряла брадичката си с юмрук, докато втренчено и с не скрит копнеж гледа към героя на деня - Виктор. В следващата сцена те започват любовната си връзка.

Сюжетната линия – влиятелният и по-възрастен мъж съблазнява своята красива и млада подчинена, може да звучи доста изтъркано, но начинът, по който се развива връзката им, е по-скоро неочакван. Зула е всичко друго, но не и отстъпчива и сговорчива.

В началото Виктор я пита верен ли е слухът, че е убила баща си? А тя отговаря: „Той ме обърка с майка ми, така че използвах нож, за да му покажа разликата". По-късно, когато двамата влюбени са се усамотили в полето насред високи, трептящи от вятъра треви, Зула прекъсва райското блаженство, признавайки, че е казала на Лех за Виктор. Разбираемо, той е бесен, а тя, прагматична до мозъка на костите си, изглежда не схваща защо Виктор реагира толкова гневно. „Осъдена съм на пробация", казва тя. – „Иначе нямаше да попадна тук".

Макар и естествено пропит с политическия дух на времето, филмът, за щастие, е лишен от угнетяващи исторически знаци и покровителствени монолози за свободата, истината и човешкото достойнство, които обичайно провалят американските филми, посветени на конфликта между Изтока и Запада.

Виктор и Зула не са нито послушни комунистически машинки на автопилот, нито бълващи огън дисиденти; те виждат мизерните резултати от системата, в която живеят, но не са имунизирани нито срещу заплахите от насилие, нито срещу привилегиите и отстъпките, които се правят за послушните и подчиняващите се. И когато партиен функционер предлага на „Мазурек" да разшири репертоара си и да включи песни, посветени на поземлената реформа и славата на Сталин, ансамбълът изпълнява.

Все пак, Виктор иска да напусне и, изглежда, успява да убеди Зула да тръгне с него. Първата част на филма достига кулминацията си по време Международния фестивал на младежта в Източен Берлин през 1952 г. – това е зрелищна демонстрация на чудесата на комунизма, на която е поканен и ансамбъл „Мазурек".

Във влака, докато всички са замаяни от празненствата след участието във фестивала, Виктор изпипва плана си как ще премине в западната част на града (по онова време границата все още е отворена). Когато обаче моментът за действие настъпва, го виждаме да стои и чака Зула. В серия от редуващи се мъчителни кадри погледът ни се разкъсва между Виктор, който стои сам в студа, пушейки цигара след цигара, и Зула, внезапно обхваната от съмнение, заобиколена от лица на весели партийни величия. Лицето й бавно се втвърдява в маска на примирение. След като за последен път поглежда часовника си, Виктор скланя глава, свива рамене и се отправя към самотната свобода на Запада.

До неотдавна щеше да е пресилено да твърдим, че Павликовски е един от представителите на европейския киноелит. Изразявайки се на красноречив, макар и понякога леко конвенционален визуален език, той бе по-скоро занаятчия, отколкото автор; режисьор, способен на впечатляваща работа, но тя не бе нещо извънредно и достатъчно отличаващо се, за да се нарече визионерска. Павликовски обаче непрекъснато растеше и бе винаги готов да се развива. Ако ме попитате за най-важната тема във филмите му, ще посоча търсенето на корени. И това със сигурност е основната тема, с която се занимава по време на цялата си досегашна кариера.

Павликовски е роден във Варшава през 1957 година, син е на балерина католичка и на лекар евреин, който крие етническия си произход. „Във вътрешния двор, в който израснах, имаше дупки от куршуми" - разказва той. „Варшава някога е била бойно поле, после стана морга". През 1971 година, след като родителите му се развеждат, майка му го взима със себе си в Лондон, който за него е един постоянен празник. Те повече не се връщат във Варшава. Колкото и да му е тежко далеч от родината, атмосферата в Англия сякаш е по-подходяща за него. Учи литература и философия в Оксфорд, след това започва да работи за BBC. Първите му филми са документална поредица за живота в постсъветска Русия и Източна Европа.

Павел Павликовски

Малко като в книгите на Ришард Капушчински с литературно обогатените репортажи, и подходът на Павликовски в документалните филми е не толкова свързан със събирането на факти и конструирането на разкази, колкото с улавянето на сюрреалистичната атмосфера в определен регион насред земетръсната историческа промяна.

В **„Сръбски епоси"** (1992) следваме Радован Караджич, президента на Република Сръбска – автономен сръбски регион в рамките на Босна и Херцеговина – в стремежа му да обедини анклава си със Сърбия. Караджич, който по-късно ще нареди да се извърши клането над осем хиляди босненски мюсюлмани в Сребреница, се очертава като нестабилен и безкомпромисен демагог, обхванат от треската на етно-националистическата мечта. В серия от зашеметяващи кадри го виждаме на хълм как гледа към обсадения град Сараево. Караджич носи елегантен костюм и палто и е заобиколен от униформени войници. Докато те обстрелват с картечници разпадащите се високи сгради, при групата им се отбива Едуард Лимонов, известният руски писател и пътешественик, който не крие, че се възхищава на Милошевич и на кампанията за етническо прочистване. На развален английски Караджич рецитира стихове за Сараево, а Лимонов, с кожено яке и слънчеви очила, мърмори колко високо го оценява.

„Единствен изход" (2000), вторият игрален филм на Павликовски, изглежда почива на личния опит на режисьора в емиграция. Таня (Дина Корзун), разведена рускиня в началото на средната възраст, и синът й Артьом (Артьом Стрелников) пристигат в Лондон, за да се срещнат с английския й годеник.

Той обаче не се появява на летището и Таня и Артьом са принудени да поискат политическо убежище. Процедурата отнема между три до шестнадесет месеца и в този период майката и синът са затворени в жилищен блок, който е толкова мрачен, колкото и познатите им в Съветския съюз. Хванати в сложна бюрократична мрежа, подложени на денонощно наблюдение и принудени да се редят на безкрайни опашки за негодни за ядене провизии, Таня и Артьом откриват, че животът на ръба на мизерията е един и същ, независимо в кое полукълбо живееш. И местният съветник от партията на торите в морския град Маргейт, където е заснет филмът, смята, че положението им е „унизително".

Но все пак, Павликовски се поддава на очарованието на страната осиновителка. Действието в „Моето лято на любовта" (2004) – филм за идилията между две лесбийки, с който Емили Блънт прави своя дебют в киното, се развива в живописна долина в Йоркшир. Героинята на Блънт, Тамзин, е отегчена и богата манипулаторка. Един ден, както язди на открито, тя среща Мона (Натали Прес) от семейство на работници, която след смъртта на родителите си е оставена на грижите на по-големия си брат, бивш затворник, приел наскоро протестантството.

Аферата между Тамзин и Мона започва с язвителни коментари (те изпитват невероятно удоволствие да си правят шеги с брата пуритан), а до края на филма ние като че ли нямаме никакви съмнения, че финалът ще е съкрушителен. Същото се отнася и за **„Жената от номер пет"** (2011) – мрачен психологически трилър, в който Итън Хоук играе Том Рикс, надут и нарцистичен писател, по когото жените в Париж припадат. Вярно, оказва се, че те са просто фантазии в главата на Рикс, но все пак начинът, по който ги изживява, си струва филмът да бъде гледан. След него обаче няма как да не се запитаме: как Павликовски е направил несравнимата **„Ида"** (2013)? Изкушаващо е да потърсим улики в биографията на режисьора. През 2006 г. съпругата му е диагностицирана с рак в терминален стадий. Той напуска филма, по който работи тогава, за да се грижи за нея в оставащите й месеци, а и за двете им деца. След смъртта й и след като децата стават студенти, той първо се премества в Париж, после се връща обратно в Лондон, а най-накрая се установява в родния си град.

1. Томаш Кот и Йоана Кулик в кадър от *Студена война*

2. Агата Тшебуховска и Агата Кулеша в кадър от *Ида*

3. Кристин Скот Томас и Итън Хоук в кадър от *Жената от номер пет*

„Имах нужда да се потопя във Варшава, защото тя е оформена от историята по изключителен начин", споделя Павликовски пред „Гардиън" през 2014 г. Варшава е преследвана от призрака на близкото тоталитарно минало за разлика от местата на Запад, където Павликовски създава предишните си игрални филми. Възползвайки се пълноценно от тази аура, той събужда най-дълбоките си енергии. По същото време научава, че баща му е бил евреин и че баба му е била убита от нацистите в Аушвиц.

Но бихме грубо подценили филма, ако наречем „Ида" творческо преодоляване на личната травма. По зашеметяващ начин само за 82 минути той преобръща цялата полска история. Началото на 60-те години. Виждаме Анна (Агата Тшебуховска), останала сираче по време на Втората световна война и прекарала младостта си в манастир, където ежедневните ритуали се повтарят векове наред, без почти никаква промяна. Една седмица, преди да даде обет, тя научава за съществуването на непозната до този момент своя роднина - леля Ванда (Агата Кулеша), а майката-наставница й нарежда да отиде да я види. Ванда, известна още и като „Червената Ванда", се оказва бивш прокурор, която, според евфемистичното описание на партиен функционер, е помогнала за създаването на нова Полша чрез „упорито упражняване на народното правосъдие". Днес обаче няма и помен от революционния плам на младежките години. Ванда сякаш е изоставена от всички в мрачната полицейска държава, за чието изграждане е допринесла, и единствените страсти, които я държат жива, са пушенето, пиенето и свалките с мъже (които тя изхвърля от живота също толкова бързо, колкото и съблазнява). След като е посветила най-хубавите си години на вярата в един провалил се бог, Ванда е загрижена, че и Анна е на път да извърши подобна грешка. Нещо повече, тя има новини за племенницата си: името й не е Анна, а Ида; тя е еврейка, а родителите й са били убити в последните дни на войната.

Ида и Ванда са два архетипа – католикът и комунистът; оневиняващият и съдещият. Но в същото време, те са две много конкретни човешки съдби. Когато отиват в родния град на Ида в търсене на убийците на родителите й, двете жени си влияят взаимно по неочакван начин. Ванда, по-силната от двете, се оказва постепенно победена от младата жена, на чиято религиозност първоначално се е подигравала. А Ида, макар че отказва да отговори на грубите подмятания на леля си („Дали твоят Исус обича силно хора като мен. Една Мария Магдалена...?"), в крайна сметка не се противопоставя изцяло на предложението й първо да опита някои от светските удоволствия, от които е решила да се отрече. Онова, което откриват в миналото, по особен начин променя и двете жени.

Научаваме, че родителите на Ида са били убити от съседи – опортюнисти, живели до тях в продължение на десетилетия, а днес – обитаващи старата им къща. Едно от най-странните и най-смущаващи преживявания в съвременното кино е да гледаш как странната, караща се двойка на Павликовски прекосява огромното гробище, олицетворение на следвоенна Полша. Гениално хрумване е решението на режисьора да не показва самите жестокости, а да ги извиква индиректно в съзнанието, използвайки пейзажа, лишен от паметници, и хората, твърдо решени да мълчат. И макар че в известен смисъл бихме подценили „Ида", ако го определим като филм за Холокоста, трудно бихме се сетили за друго, наскоро създадено произведение на изкуството, което по такъв необичаен, дори шокиращ начин да се занимава с темата.

И ако „Ида" се е фокусирала върху миналото, което поляците отдавна избягват и отричат, то „Студена война", според разбиранията от средата на миналия век, е пътуване към крайно несигурното бъдеще. В началото на филма Зула казва на Виктор, че ще го обича до края на света – който не изглежда особено далеч, имайки предвид, че на 29 август 1949 година СССР вече е тествал първата си атомна бомба. В онзи момент имаме усещането, че гледаме романтичен сюжет, преследван и прекъсван от историята. А по-късно ни се струва, че тъкмо историческите събития поддържат любовната линия.

През 1954 година, две години, след като Виктор отива в Западен Берлин, се озоваваме с него в Париж, където свири на пиано в джаз клуб, за да изкарва прехраната си, и където се запознава и започва връзка с Жюлиет (Жан Балибар), космополитна френска поетеса. Външно животът на Виктор не е по-различен от онзи, който е водил в Полша, но миналото диша във врата му. Зула е в града с „Мазурек" и двамата стари любовници сядат на по чашка. Виктор иска да разбере защо не е тръгнала с него. „Не смятах, че ще се получи", отговаря му тя. След като я притиска и настоява за по-подробно обяснение, тя му признава, че не е искала да замине с него, защото е знаела, че без него никога не би имала възможност да напусне Източния блок. С други думи, искала да е автономна единица, а не просто спътник. Те се прегръщат и Зула се връща сама в хотела.

След това идва ред на Виктор да се отбие при Зула от другата страна на Желязната завеса. През 1955 година той посещава Югославия на Тито, където „Мазурек" изпълняват вече преработен репертоар. (Песните им са „по-енергични", както казва Лех на Виктор, докато обменят любезности извън театъра.) Зула вижда Виктор, седнал в публиката, и това за кратко я изважда от равновесие - тя завършва танца си половин такт по-късно от останалите в трупата.

Преди да успеят да се срещнат обаче, Виктор, който заради дезертьорството си на Запад е персона нон грата в тази част на света, е хванат от група ръмжащи мускулести мъже. Те насила го качват обратно на влака към Париж, заявявайки му, че има късмет, че не са го пратили във Варшава, където ще си има доста проблеми. Следващата вечер по време на изпълнението си Зула забелязва празното място на Виктор и от отсъствието му я побиват тръпки.

Любовта на двамата е жива, страстна, понякога граничеща с истерия, но дали тя наистина е дълбока? По време на целия филм като тъмен облак се носи усещането, че взаимното очарование, под чието влияние са и двамата герои, се поддържа единствено от продължаващата драма на разделянето и събирането; и че при едни по-спокойни обстоятелства то постепенно би угаснало. И в действителност, единствения път, когато ги виждаме да живеят заедно за по-продължителен период от време – в Париж в края на 50-те, нещата между тях не вървят особено добре.

Това отчасти може да се дължи на различния опит, който имат, сблъсквайки се с културните различия. Докато Виктор се опитва да прегърне ролята на артист в изгнание, Зула създава наново сценичния си образ, превръщайки се в изпълнителка на френски шансони, но без грам угодническо кокетство – тя се възмущава, че трябва да прибегне до подобни трикове, за да се хареса на западната публика.

Музиката, както и любовта, ни потапят в сантиментално настроение. Ние обичаме да си мислим за тях като за нещо спонтанно, непреднамерено, искрен израз на чувства в един свят, в който властват претенциите.

„Студена война" е едновременно музикална комедия и епична романтична история. Филмът обаче не ни баламосва само с приятни удоволствия, той ни дава и много прозорлива картина. Ролята, която Зула играе във Франция, тази на знойната певица в нощния клуб – е не по-малко синтетична от идеализирания образ на селското момиче, който е възприела в родината си под влиянието на репресивната държава. Музиката, много внимателно намеква Павликовски, винаги изпълнява идеологическа функция, независимо дали е в услуга на тоталитарния режим или в подкрепа на самолюбуващия се образ на Запада. Що се отнася до любовта, Зула открива, че тя трудно може да устои извън културния контекст, в който първоначално е пуснала корени. „Вярвай в себе си" - настоява Виктор по време на прослушване в звукозаписно студио. „Аз вярвам"- отвръща тя и добавя: „Но на теб не ти вярвам".

Филмът завършва с 1964 г., но в него чуваме отгласи и от съвременна Полша – една нация, която очевидно се бори да повярва в себе си, в това, че е неделима част от Европа.

Днес, след повече от две десетилетия на либерална демокрация, период на драматичен икономически растеж и трайно разширяване правата на личността, страната сякаш се връща към авторитаризма. Консервативната партия „Право и справедливост", дошла на власт през 2015 година, превърна държавните медии в орган за партийна пропаганда, подкопа независимостта на съдебната власт и прие законопроект, с който обяви за незаконни всички твърдения, обвиняващи Полша в така наречените „нацистки престъпления, извършени от Третия Райх".

Резултати от социологическо проучване, проведено през 2012 година, установиха, че 62% от населението смятат, че по време на Втората световна война поляците са страдали също толкова, колкото и евреите. За сравнение, през 2002 година споделящите подобно мнение са едва 32%. А според проучване, проведено миналия март, една трета от поляците искат Полша да напусне Европейския съюз.

Междувременно реално съществуващият ансамбъл „Мазовше", който години наред е на ръба на фалита, наскоро получи сериозна финансова подкрепа от държавата. Новите власти смятат, че създаването на националистическа митология – нещо, в което „Мазовше" се е специализирал, трябва да бъде насърчавано.

В последната част на „Студена война" Зула отново се връща в родината си, а Виктор отново я следва. Както Ида, която най-накрая избира манастира, а не светския живот, така и любовниците, които са в центъра на новия филм на Павликовски, се отказват от амбивалентността на свободата заради затвора, който вече познават. Дали те някога наистина са били свободни, за да направят друг избор? Или, спрели между Изтока и Запада, подобно на самата полска нация, при тях е само въпрос на време да се върнат обратно, притеглени от бремето на непоносимата история?

Жил Харви

Харпърс мегъзин, януари 2019 г.

Превод от английски **Нина Велкова**



Николай Райнов,
Проект за градинска беседка

Магът на мъдростта

***Омагьосано царство. 130 години от рождението на Николай Райнов**, куратори: Станислава Николова, Галина Декова. СГХГ, 28 февруари – 7 април 2019 г.*

От своите съвременници Николай Райнов е възприеман като енигматична фигура с уникален и всестранен талант; неговият мистериозен силует се проявява паралелно в разни светове – жрец на словото сред художниците, способен да изрази с думи нямото мислене във форма, цвят и плоскост; мислител, надарен с провидение зад образа, владеещ законите на красотата. Макар и да не намира признание като основател на изкуствознанието у нас, неговата „История на пластическите изкуства" го прави първоучител за няколко поколения творци в пластичните изкуства. Все пак, мястото му остава неопределено – Димитър Аврамов говори за пантеистична монолитна сила, оживотворяваща литературата и изобразителното изкуство със стремежа да претворява природата в декоративен стил, и бягство от реалността в далечния свят на хармонията и красотата. А Кирил Кръстев го нарича „маг на мъдростта", „магьосник на словото".

Като историк на изкуството, той е извън точната наука, чиито основи са поставени далеч преди това от немската школа. Той изгражда системата си за развоя на изкуствата и стиловете енциклопедично и я осъществява в собственото си художествено-декоративно творчество, а освен това намира определения на родния език (*главулек* за „капител", *развоен кръг* за „етап" и т.н.). Интуитивно прибягва и до биологичната метафора, макар това да не го приближава към естествознанието, а към морфологията на трансцендентното и космологията. Стиловете в изкуството класифицира в парадигмата на еволюцията и всеки от тях подчинява на природните процеси - зараждане, разцвет, отмиране. От своя страна, всяко природно явление отразява вселенския порядък. Отричането на подражанието, бягството от мимезиса го доближават до съвременните теории за орнамента – в стилизацията Райнов вижда крайното достижение на изкуството изобщо. Още в XIX в. Алоис Ригл възвеличава орнамента като чиста форма на създаденото от човека красиво поради това, че преобразува мъртвата природа по силата на нейните строги физични закони; през 30-те Бенямин разглежда декоративното в проявленията на кубизма и разлагането на форма и цвят като финал на изкуството. Допълнена от теологичния/спиритуален субстрат на учението за живота на формите, иначе „плоската" (в смисъл на универсална история на изкуството на всички народи) теорията на Райнов ражда модернистична еклектична светска религия, в която изкуството е същинското средство за социална и „духовна обнова". Освен че в най-утопичните си варианти тази художествена идеология намери, макар и частична, реализация през социализма, нейното изследване предстои. Този контекст прави вероятно пред произведенията на Николай Райнов публиката да се раздели на вярващи и на скептици. Във всеки случай, такава изложба ни изправя пред готовността да търсим собствена гледна точка: *Гледаш. Но гледането не е само средство, чрез което става възможно вътрешното действие; съществената работа не е да гледаш, да „съзерцаваш", а – да преживяваш. Човек не преживява с очите. (Вечното в изкуството. София. 1931)*

Изложбата в СГХГ е съставена от над 120 произведения на Николай Райнов, предоставени от галерии в страната и от частни колекционери. Първата част обединява живописните творби, създадени през 20-те и 30-те години на XX век. Втората показва малка част от графичното творчество на Николай Райнов предвид факта, че той е бил извънредно продуктивен и е оформял много повече издания у нас и в чужбина, отколкото днес ни е известно.

Интересен е процесът на създаване на живописните творби на Николай Райнов. От една страна, експериментирането с материали (лакови бои, станиол, цветни хартии) и миниатюристичният похват, геометризирането, изискващи концентрация и аналитичност, са противовес на интензивната интелектуална работа, превърнала го в един от най-продуктивните писатели между двете войни. Търсене на симетрия и порядък в света на неорганичните форми, извеждането им до художествени знаци е формулирана от автора декоративна задача, за чиито възможни решения са необходими отделни алгоритми. Композицията се фиксира като декоративна питореска – идеална природна гледка, за да се затвори между кориците на книга. Изборът на сюжетите (дървета, полски цветя и т.н.) също изразява много повече от любопитство към природата и ролята ѝ като извор на вдъхновение. Разкрива се атавистична връзка с родното, земята и по-специално гората (вж. Хайдегер и Шварцвалд). На гората като биотоп, както и на отделни растения, Райнов посвещава извънредно внимание, безброй ботанически студии, извежда своята теория на българския орнамент като метафора на гората, но в контекста на неговата телеология гората може би е преди всичко мястото на инициация. Не случайно европейският стил модерн от самото начало на XX в. и особено неговата флорална тенденция се свързва с ескейпизъм и еротизъм. Но колкото е свързано с ар нуво в първите си проявления, творчеството на Николай Райнов има паралели и в аналитичния кубизъм, и в неонаивизма. Друго общо за тези вариации на модернизма е специфичният поглед към миналото - търсене на вдъхновение в образа на историята/историческите образи, близко до ретроспективни мечтания. В тази връзка историческото визионерство на Райнов от периода след Първата световна или по-скоро неговото десетилетно премълчаване прави толкова трудно локализирането му днес и като художник, и като писател.

Създадени в близка зрителна дистанция с търпение и точност, живописните задачи на Райнов са лишени от пространство, светлина, перспектива. Възприятието им отново трябва да е от непосредствена близост, опипом и почти осезателно. Изображението е в една плоскост и се подчинява на йерархична перспектива - стилизираното растение обикновено е на преден план и заема изцяло изобразителното поле, отделено само с контур от заобикалящата го среда, която присъства като разгърнат еднопланов фон. Природният свят е представен в геоложки разрез с индикации за небе, облаци, хоризонт, земни жили, растителност - изобразителна граматика на природата, прилагаща целия арсенал на украсителството и опростяването като в сложна задача по стилизация. Характерното е, че не конструират орнамента така, както го описват теоретиците - като привеждане в плоскост на различни гледни точки към предмета. Както демонстрират включените в изложбата подготвителни рисунки, в основата на неговите композиции е наблюдението, скици по натура, характеризиращи се с жива линия и реалистична точност. Задачата на „стилизуването" в случая извежда предния и задния план в колористична плетеница, разграничаваща зоните в равни цветни петна, двуизмерно и с ясно изразен контур, без светлосенъчна разработка, без тоналности, без дълбочина и сложност. (Д. Лукач прави връзка между пространството в изобразителното изкуство и сложността на човешките взаимоотношения и заявява, че орнаментът не може да изобрази злото, нито да загатне присъствието му.) Стилизираните растения на Райнов са схеми на духовни или емпирични процеси и реалии, за някои от които до нас достигат тълкувателните му текстове. Всеки елемент в тях е сигнатура с вселенско значение и функция. Разчитането им изисква както авторовия разказ, така и съвкупността на цялата му философска система.

Пред тези пейзажи на интимното и възвишеното изниква въпросът дали и кога у нас, покрай българския ню ейдж, се случва и *spiritual turn* в изкуството и какво е отражението му в социалното инженерство от втората половина на XX век, например.

Струва ми се полезен за днешната рецепция подходът, който беше избрал през 2013 М. Джони като куратор на 55. Венецианско биенале. Под мотото *Енциклопедичният дворец* в централната експозиция в *Giardini* бяха включени изображения, свързани с духовни доктрини и спиритуални учения, които не са част от канона на историята на изкуството. Сред изложените бяха Червената книга на К. Г. Юнг, рисунки от лекциите на Р. Щайнер, А. Кроули и др. Освен да разшири речника за изкуство, целта на изложбата беше да актуализира инициационната му функция. По думите на Джони, това днес може да стане както със сценично претворяване и модели на собствената инициация, така и чрез символична регресия в пърформанса и бодиарта. Интересен е случаят с Червената книга на Юнг. Това е внушителен ръкописен кодекс, в който текстовете са съпроводени с изображения. К. Г. Юнг е документирал в нея експеримент със себе си, известен като *Занимания с несъзнаваното (Auseinandersetzung mit dem Unbewussten)*. Съдържа текстове, будни фантазии, рефлексии и рисунки към тях. Самият той не я е публикувал, защото смятал, че е несъвместима с научното му дело, така че тя става достояние на публиката едва 50 години след смъртта му.

Безспорно място в тази експозиция биха имали и картините на Николай Рьорих, които според него са теософски икони с лечебни свойства, а със сигурност и тези на Николай Райнов.

През 1933 г. Райнов е поканен да председателства Евразийската секция на XIII Международен конгрес на изкуствоведите в Стокхолм, където по политически причини не успява да отиде. Основна тема на този конгрес са националните стилове в изкуството и националната атрибуция. Задачите на конгреса са в унисон с актуалните тенденции в изкуствознанието – на базата на проучване на примитивните обичаи, расовите идеи и т.н., да се конструира нова европейска национална история на изкуството и негова алтернативна география според големите културни сфери. Идеята на историците е била така да формулират тези принципи, че художниците от съответните страни да могат да ги инкорпорират в творчеството си. Смята се, че този конгрес е формален израз на политическата битка за влияние и културния *Lebensraum* (жизнено пространство).

По-нататък, през 1939 г., се случва друго ключово за Николай Райнов събитие, което той сам по-късно оценява положително - църквата и различни дружества осуетяват неговия 50-годишен юбилей във Военния клуб. Това само още повече засилва импулса у публиката „да влезе в царството на Николай Райнов" и като че ли бележи апогея на славата му.

Но да се върнем на декоративното творчество на Николай Райнов. Най-ранните произведения са от около 1910, от времето, когато посещава Рисувалното училище. По-късно, през 20-те, учи в Консерваторията за изкуства и занаяти в Париж. През двете години в Париж работи основно като художник оформител; след завръщането в България продължава в тази област. Сред основателите е на Дружеството на художниците приложници през 1930, а по-късно и негов председател. Като такъв, става председател и на Съюза на българските художници през 1944. Всичко това прави от Николай Райнов пионер и основна фигура в движението за налагане на приложното изкуство у нас наравно с изящното. Изложбата по повод 130 години от рождението му е повод да се запитаме не само какво е мястото на Николай Райнов в европейски контекст, а и изобщо за българските особености на европейския стил от 20-те. Освен съществуващите многобройни публикации, за всяко по-нататъшно изследване ми се струва полезно да имаме предвид проекта на *Europeana* от 2012 *Partage Plus (http://www.partage-plus.eu/)*, в който са се включили 25 институции от 17 държави (Музеи на дизайна - Гент, МАК - Виена, Музей за изкуство и занаяти - Загреб, Национален музей - Варшава и много други). Всяка от тях създава собствено уеб съдържание и предоставя артефакти, като в продължение на 24 месеца дигитализира произведения и предмети на приложното изкуство, плакати, постери и архитектурни обекти. Така се създава архив от повече от 75 хил. единици, включително 2500 3D модела, достъпни през портала *Europeana*. Положителните ефекти от проекта далеч надхвърлят конкретната му цел – да създаде виртуален архив на ар нуво, като позволява на много от участващите музеи да закупят техника за дигитализиране, да систематизират и инвентаризират фондовете си. Множество изложби са организирани с непоказвани преди произведения. Голяма полза за учените е унифицирането и систематизирането на терминологията за приложните изкуства. Теоретичните разработки на Николай Райнов биха могли да са основата за конкретен български принос.

Галина Декова

Бел. ред. Изложбата е придружена от двуезичен каталог с автори Аделина Филева, Иванка Райнова и Станислава Николова.

Да преобърнеш темата

Разговор със скулптора Крум Дамянов

- Вие сте ученик на Любомир Далчев. От ваши студенти знам, че много сте им говорили за него. Кои бяха важните уроци на Далчев?

- Той е човек със странна биография, необичайна за България. Има три дипломи - живопис при Никола Маринов, скулптура в Рим и пластична анатомия в Париж. Това няма начин да не го отделя от колегите му, които имат най-много по едно образование. Неговите разнопосочни интереси, както и поръчките, които е получавал по-късно, са довели до едно отношение към занаята, което има уникални предимства. Тези предимства не всички негови ученици ги възприемаха. Той беше от професорите, от които няколко студенти избягаха. При мен в продължение на две години той минаваше и отбелязваше с ножа осевата равнина на фигурата, която правех. Прави една линия и казва - виж колко си го изкривил, и заминава. Всички останали неща – какво значи това?, защо го казва? - са моя работа. Не обичаше много самоделното, сълзливо гъгнене в областта на естетиката, което в момента доминира в Академията. Сигурно от него е дошло, не знам, но аз също не обичам един занаятчия да започва да гъгне за чувства, чувствителност и неща, които нямат рисунков оригинал от другата страна. Това е, което отделяше Далчев най-много от другите. В първите години от следването освен чертата, за която споменах, когато го питахме за някой художник, Далчев често отговаряше – той не може да рисува, бе. След години разбираш дълбокия смисъл, който той е влагал в тези простички думи. Има няколко етажа, които бъдещият професионалист трябва да изкачи. Първият е т.нар. натура, както казваше той. Това, което стои пред теб. То не е достъпно за кьоравия човек. Необходими са безкрайно много знания и то от няколко дисциплини, и още по-дълго трудолюбие, за да могат тези знания да влязат в теб и чрез опит да можеш да ги прилагаш. Това аз наричам академизъм. Академизмът е, бих казал, достъпен за повечето хора, ако се намери преподавател, който да може да разчлени какъв вид науки влизат в това понятие. Не са малко. И за това шестте години в Академията горе-долу стигат. Следващият етап, който настъпва бавно, е да можеш да доведеш образа, който е пред теб, до твоята глина, до твоя гипс, до твоя метал. Сега има 3D машини, които могат до милиметър да препишат един триизмерен обект. Това обаче въобще не означава, че съм се запознал и запознавам другите с това, което виждам. При самото преписване има прочит, има промени, има преподредба, които ни отвеждат далеч от тоталния документ. Тези работи се опитвах дълги години да ги споделям със студентите, но не можеха да ги възприемат. Сега настъпи такова време, че ако искаш да говориш на „ти" с машината, ти си длъжен да подадеш точно тези закономерности, които тогава се опитвах с голяма мъка да им обясня. Гледайки модела, който е пред мен, знаейки много неща, които вече съм научил за него, аз трябва да мога да дам предимство на някои структури, на някои закони и да подтисна други. До този втори етап не може да стигне човек, това съм убеден, който не е минал през академизма. Незнаещият веднага отива към маркировка на нещо, което е забелязал у друг автор или в друга епоха. Никой не може да ме убеди, че след години преписвачество, някой може да се добере до свой прочит. И третият етап – той може да избухне много по-рано, това не е сезонна реколта – е когато, примерно, човек започне да строи някаква 3D геометрия, да речем пирамида, и изведнъж реши да я обърне, за да стъпи тя на върха си. Всичко това добива друг смисъл, което ме караше да се сетя, че аз признавам като закон номер едно тук гравитацията. Тя е в състояние да ликвидира всички правилности на геометрията. Освен гравитацията, другото важно нещо е спецификата на материалите, с които работим. Те реагират по различен начин на гравитацията.

- Това ли е „методът на Крум", за който всички ваши студенти говорят?

- Да, може би сега много бързо, за 15 минути, разказах целия метод. Иначе бая се чудех какво е. Особено, ако пред нас я няма работата на студента – с нея нещата стават много по-ясни и конкретни. Студентите често кимаха с глава и казваха „да", но когато ги питах кога да дойда пак, те отговаряха - след седмица. Трябваше им поне седмица да усвоят нещата, за които сме говорили. Като говорих за гравитацията, която преподрежда или дава различна йерархия на законите вътре в скулптурата, се сетих за един случай от моята практика. Преди време правех едно Разпятие и на фигурата на Христос не ѝ действаше нищо. И не можех да си отговоря какво трябва да ѝ действа. Ако направя тялото на умрелия човек да тежи, аз правя труп, а не Господ. Дълго време се мъчих и един ден помолих един колега да хване разпятието, за да го преместим. В средата на ателието му извиках – пускай. Той се стресна и пусна. И Христос се натроши. Гравитацията му подейства, всички елементи се пренаредиха и от един път се подчиниха на това, което трябва да бъде. Много остър пример, но за да стигна до него, съм запомнил няколко други случая в моя живот. Като студенти една колежка ми седна на етюда. Това беше всъщност „Борци", един античен релеф. Развиках се, но когато отвих парцалите, с които го бях завил, си дадох сметка, че никога не бих сетил, че мога да седна от едната страна на тази почти симетрична композиция и тя да придобие друг смисъл. Друг пример - лоша глина. Много пъти са ми падали фигури поради лошата глина. В началото изругавах, но по-късно си дадох сметка, че при всяка промяна, в която не аз участвах, а някои от физическите закони, те са по-силни от мене. Така се научих да следя внимателно действието на тези закони. Има още много неща, но в общи линии, това е, до което съм се добрал.

- Дълги години сте преподавали в Архитектурния институт? Тази работа с какво беше важна за вас?

- Страшен късмет имах. В началото отидох без желание. Спомням си, че когато за първи път трябваше да застана пред студентите, професорът ми даде малко концентрат и тогава ме вкара в залата. За мое нещастие, трябваше да преподавам на майорите от Строителни войски, които са се записали допълнително да получат архитектурна диплома. Това са хора, свикнали на та-та-та-та. Отидох на катедрата, без да знам какво да кажа. Не си спомням как излязох от тази ситуация. Програмата, по която учеха тогава, беше от 1945 г. Страшно наивна. Започваше с рисуване на окото на Давид и завършваше с композиция от типа „Куче и партизанин". Аз започнах от това, за което досега говорехме, то вече беше попило в мен. Освен това, имах и късмет. По това време беше лесно да пътуваме в останалите социалистически страни: Полша, Чехия, Източна Германия. От СБХ даваха едни бележки, с които пътувахме безвизово. Така аз попаднах на асистента на Паул Клее в Германия. Клее тръгва от една точка, започва да я движи и да описва какво се случва с нея, какъв вид метрика можеш да прилагаш, какъв тип строеж е налице и т.н. От една точка изграждаш цялата геометрия. Асистентът на Клее много ми помогна и съвсем ме отприщи в тази посока. Когато се върнах в България, започнах със същата амбиция и махнах т.нар. образ, фигуративност - на архитекта не му трябва. Махаш всичко това и минаваш на други науки – на геометрия, на физика и то в чист вид. Много често пращах някой студент до катедра математика, защото аз опирах до неща, за които моите познания по математика не стигаха. Усещах, че в случая математикът ще даде формулата и ние ще можем да я ползваме след това. Студентът се връща и казва – нещата стоят така и така. Мен ме беше срам да призная, че тези неща не са ми ясни, но знаех, че са важни. И в момента мога тази програма по архитектура да я подам в една тетрадка, пак тръгвайки от една точка. При архитекта това сравнително лесно може да се дефинира. На мен ми трябва някакво пространство, което да ползвам. Това пространство има своите габарити, своята специфика, ако щеш, своята емоция. И аз търся средствата, с които мога да я овладея, да дефинирам това пространство. Грубо казано, това е архитектурата. И когато човек дефинира това пространство, ще може да каже: от него ми трябва това и това – затворено, спокойно, агресивно и т.н. Една от удачните ми хрумки беше да накарам студентите за следващото упражнение да напълнят единия ъгъл на стаята с боклуци – кутии, чинии, консерви и т.н. Тогава им казах – направете от тези неща композиция. И се оказа, че не знаят какво да правят. След това набързо импровизирах, взех неща с полярна симетрия – чаши, чинии, амбреаж от лека кола... наредих ги едно над друго и попитах – това има ли смисъл. Студентите казаха - да. Във вертикала е ясно и не търпи никакви промени, не мога да изтегля нищо. Тогава ги попитах – може ли да сменя третия етаж с осмия. Те казаха – може. Следователно са необходими още условия, за да закова това, което е във вертикала.

Крум Дамянов,
Портрет на Галин Малакчиев,
1987 г.

- От това, което казахте дотук, изглежда логично да се захванете с абстрактна скулптура. Вие имате няколко такива опита, но така и не правите тази крачка. Връщате се обратно към фигуративното.

- Правил съм абстрактна скулптура няколко пъти, но съм я крил, най-напред от страх. Аз я правех на симпозиума в Австрия (*Крум Дамянов участва в скулптурните симпозиуми в Линдабрун - 1968 г., 1971 г. и1988 г., и Санкт Маргаретен, 1969 г. – бел.ред*). Ако бяха видели в СБХ, че правя подобни щуротии, щяха да ми разгонят фамилията. А мен душата ми искаше да провери какво е това. По-късно се оказа, че монументалните работи, които създадох, минават през всичките тези горчилки или сладки неща. Мисълта ми е, че при тях процесът е напълно идентичен. Що се касае до останалите абстрактни работи, които съм направил: в Сеул (*Крум Дамянов участва в Олимпиадата по изкуствата в Сеул през 1987 г. – бел.ред.*) наивно си мислех, че корейските инженери са гениални и каквото им подам, те ще го реализират. Само че не стана така, те не можаха да разберат какво точно искам от тях. Затова работата (*„Композиция", гранит – бел.ред.*), която направих в Олимпийския парк в Сеул, не е във вида, в който е замислена. В чист вид е реализирана работата, която е в парка на арт центъра на Хуго Вутен в Белгия (*„Антигравитационна система", 2003 г. – бел. ред.*).

- Но защо се върнахте пак към фигуративното?

- В тежките години на безизходица, на безпаричие, съвсем случайно един мой приятел и колекционер французин ми купи пещи и аз започнах да правя керамика. Нещо, което винаги съм прескачал през цялата си практика. Когато работиш с глина, правиш конструкция отдолу, защото иначе пада. При керамиката трябваше по друг начин да се моделира формата. Вътре трябваше да се сложат някакви ребра. Оказа се, че в продължение на няколко години ребрата, които имат чисто конструктивна функция, всъщност започнаха да влизат в работата, в изображението. И това е толкова далече от опитите за имитация, че ми върши работа между опитите за нефигурално и фигурално. Получават се изненади, които иначе няма как да се получат.

- А защо е тази постоянна нужда от сюжети във вашата скулптура – религиозни, митологични, исторически?

- В началото на разговора ни стана дума за етапите, през които минава работата на един скулптор. Последният етап е т.нар. тема. Тук минаваме вече към естетиката. Благодарение на Атанас Натев разбрах, че у нас се бърка сюжет с тема. Примерно, СБХ обявява конкурс на тема Освободителната война. Това е сюжет, не е тема. Темата е онзи въпрос, който авторът отправя към зрителя и който стига до него, за да го трогне. Темата се усеща като емоция. Когато попиташ някого - добре де, какво ти хареса тук?, той не може да отговори. Чувството не можеш да го дефинираш. Сюжетът винаги може да бъде описан. Последните занимания, които са вече висшият пилотаж при нас, са тези елементи от естетиката. Естетиката пипа най-високо, дори стига до религията. Случва се, като с този Христос, за който вече споменах, че не можех да го направя. Тогава взех да се вглеждам в различни традиции и епохи и се оказа, че при някои решения Христос е нематериален, а при други е материален до такава степен, че даже червеи излизат от тялото му. И тук се задават високи теологически въпроси. Това е последният етап и аз два, три пъти съм имал щастието да разбера за какво става дума. Например, когато правих Блудния син. Пет, шест години минаха, докато един ден се сетих, че май не съм виждал разкаял се син. И смених знака. Синът е този, на когото не му пука; и приема молбата на бащата. Тогава стана добра работа. В последния вариант така ги разделих, че синът стърчи като колец, а бащата изпълзява към него. Това вече е авторско. Още няколко такива опита направих, които бяха успешни. Смени темата - не сюжета - обърни я наопаки, не я разказвай на хората, те ще има да се чудят. Това го разбрахме по време на социализма. Тарикатите сред художниците се мъчеха да минат зад сюжета. И комисията винаги се ядосваше, защото не можеше да го дефинира ясно, но усещаше, че нещо не е наред.

- Искам да ви попитам и за един друг голям български скулптор, за когото също много сте говорили на студентите си – Галин Малакчиев. Той е много различен от вас – и като скулптор, и като житейска съдба. Вие сте му посветили една от най-силните си, според мен, работи – фигурата на крачещия със собствената си маска Галин. Използвате образа му и в композицията си „Св. Седмочисленици", която може да се види сега в Квадрат 500. Защо е толкова важен за вас персонално Галин Малакчиев, а и за българската скулптура изобщо?

- Нашият курс в Академията беше на една възраст. Доста незрели попаднахме там, а атмосферата не беше гимназиалната. И ние се оказахме пет-шест пикльовци, дисциплинирани, които правехме всичко, както трябваше. Нашият късмет беше, че попаднахме при Далчев. Докато малшансът на Галин беше, че попадна при Михаил Кац. Той повтори годината, за да бъде при Далчев. Освен това, като син на царски офицер, седем години не са му разрешавали да следва. Той е бил интерниран в Добрич, минал през трудови войски. Имаше вече много развито его – „себе си", „аз", „мене" - беше и много по-възрастен от нас. Възрастния не може да го сложиш пред модел. Знам, че като станат на 30 - 35 години, студентите трябва да ги гониш от Академията и да ги оставиш, ако могат, сами да продължат. Той беше на тази възраст. И като му дадеш модел, той работеше с представа за нещата, изградена от репродукции, които гледаше. Казвах му – не те ли е срам, защо го копираш този. Тогава бяха много известни италианците - Марино Марини, Манцу и т.н. А той отговаряше с чувство за хумор: „Като са толкова лоши репродукциите, аз поне да ги направя по-добре". Може би си пасвахме, защото бяхме толкова различни. Правехме една китайка. Аз до такава степен я правех китайка, че ѝ изпуснах расата. Той направи една плоча с две чертички – сигнал за китаец. Ето това е разликата. Той усещаше, че му липсва това, което аз имах, и съответно сме се карали. Почти винаги се дърляхме, а направихме колектив. Несъвместимите на едно място дават продукт. Галин с този характер другите не можеха да го понасят. Леко разделяне настъпи помежду ни, когато след завършването той влезе в кафенетата и се присъедини към полу-поколението преди нас, заедно с тях заработи. Освободи се от капчицата академизъм, която имаше, и пръв тръгна директно в творчеството. Изгониха го от София. Отиде в Батулия. Погна го една самота. Пиене. И свърши.

Въпросите зададе **Кирил Василев**

Голямото прегрупиране

Как да разбираме политиката днес

Мнозина смятат, че живеем във време на политически колапс и хаос. В много демокрации установените партии губят гласове и залязват като политически сили. Това засяга особено партиите от социалдемократичното пространство център-ляво, но започна да се отразява и на мейнстрийм политическите субекти в център-дясно.

Повсеместен успех жънат нови сили и партии, обявяващи се срещу статуквото, които обикновено са определяни като „популистки".

Повечето от тях, като например „Национален сбор" във Франция (RN) (някогашният „Национален фронт"), „Алтернатива за Германия"(AfD) или „Шведски демократи" (давам само три примера, макар че са много повече), са описвани като „радикални десни". В същото време има и радикално леви партии, също въставащи срещу установеното положение в обществото, например „Подемос" в Испания.

През 2016 г. гласуването за „Брекзит" във Великобритания навсякъде бе прочетено като народен бунт срещу статуквото по същия начин, по който в САЩ се възприе и избирането на Доналд Тръмп за президент, и възходът на радикалната левица в Демократическата партия.

Повечето наблюдатели смятат всички тези явления за неочаквани, нови или безпрецедентни. По въпроса вече има значително количество литература, която описва случилото се и се опитва да разтълкува смисъла му. Мнозинството изследователи се опитват да обяснят политическите катаклизми с термина „популизъм".

Най-общо, той се определя като вид политика, според която обществото се дели на две – от едната страна е хомогенният и чист „народ", а от другата - корумпираният и дори зловреден „елит".

В резултат на това събития като избирането на Тръмп, гласуването за „Брекзит" или възходът на партии, като „Алтернатива за Германия" или „Национален сбор", се приемат като вид емоционална реакция на недоволни избиратели, която не би била възможна без причините, довели до неодобрението (а то е свързано най-вече с някакво разногласие).

Всичко това говори, че произтичащото се разбира погрешно. Онова, което най-развитите демокрации преживяват в момента, е политическо прегрупиране. Това е процес, при който се променят един или два от основните проблеми, определящи политическите идентичности и разделения. В резултат на това стари съюзи и модели на гласуване се разпадат и на тяхно място се появяват нови. Хора, които някога са били опоненти, сега стават съюзници, и обратно. Тези процеси отразяват измененията, свързани със същественото разделяне на обществото на групи по интереси и настроения; промените в баланса на силите както между отделните социални категории, така и в границите на прослойката на политическите инвеститори и донори; и не на последно място, трансформациите в политическите проблеми, предизвикващи загриженост у избирателите и лидерите на мнение.

Подобни прегрупирания се наблюдават редовно в повечето демокрации, обикновено на няколко поколения – на всеки 40 години – и това е причината тези катаклизми да не трябва да бъдат смятани за безпрецедентни или нови. И макар да е вярно, че много от новите партии и политици използват популистка реторика и стил, това не е основна характеристика и отличителна черта на извършващото се прегрупиране, а по-скоро отразява естеството на нововъзникващото разделяне в политиката в днешната ситуация.

Тази популистка реторика няма да продължи да съществува дълго, но и няма окончателно да изчезне. По-скоро ще станем свидетели на преминаване към ново и стабилно политическо прегрупиране, при което идеите, свързани с днешния популизъм, ще се превърнат в един от двата основни полюса в политическите дебати, а популисткият стил няма да бъде така доминиращ.

Какво всъщност представлява политическото прегрупиране? Постоянно се сблъскваме с въпроси, които разделят хората и около които се водят дебати и се разменят аргументи. Има много различни начини, по които позициите по тези въпроси се комбинират. Например, един човек би могъл да е против аборта, да е отрицателно настроен към смъртното наказание и да е горещ привърженик на свободните пазари. Друг може да е поддръжник на свободните пазари, да подкрепя смъртното наказание и да няма проблем с аборта. Възможните комбинации от позиции по определени въпроси са също толкова много, колкото и избирателите. Но политиката е двоична, с две страни или два лагера, всеки от които е с широки граници.

В страни с избирателна система *first past the post*[1] ще има две големи партии, докато при система с пропорционално представителство ще има много партии, но те ще бъдат групирани в две широки коалиции. Няма система, при която избирателите да гласуват за конкретни представители, които след това да формират различни коалиции, групирани се в зависимост от защитаваните принципи.

Това се дължи на две фундаментални положения. Първото е, че стабилното и ефективно управление изисква стабилни и кохерентни политически органи, както и избиратели, които в дългосрочен план застъпват едни и същи позиции и представляват единна маса. Второто е, че фундаменталното разделение в политиката е винаги двоично, то е между политиците във властта и политиците извън нея.

Как обаче се постига това двоично разделяне? Отговорът е, че макар и да има много разногласия, винаги има само една или две сериозни спорни теми, които са с особено значение: те са важни за голям брой хора, особено за политическите „инвеститори". Това са проблемите, предизвикващи прегрупиране на база политически възгледи – т.е. хората са склонни да се присъединят към един или друг лагер или да застанат срещу друг въз основа на виждането си по сериозни въпроси.

Разбира се, в самите водещи партийни коалиции често има размиване и разногласия по не толкова значими теми, но техните членове не им обръщат особено внимание, защото споделят едни и същи позиции по основните проблеми, които водят до политическо групиране.

С течение на времето настъпва групиране и по други въпроси, за които невинаги има логично обяснение – например, няма причина, подкрепата за свободните пазари непременно да върви с положително отношение към въвеждането на смъртното наказание, но подобни съчетания се срещат често и на много места по света.

Обикновено има само два големи въпроса, предизвикващи групиране, като единият от тях е първичен, а другият – вторичен (понякога има и три въпроса, но подобни случаи са изключение). Така се оформят четири възможни комбинации от гледни точки по двата най-важни въпроса, водещи до политическа идентификация.

Но политическите групирания, уеднаквявания (или „разпределяния", както ги наричат) не траят вечно. С течение на времето единият или и двата важни въпроса губят някогашното си значение. Това може да се дължи на решителна победа на единия лагер или просто голям брой хора вече не се интересуват от проблема. Така, в средата на викторианската епоха във Великобритания, един от важните въпроси, определящ партийната идентификация, е свързан с влиянието на църквата и нейните взаимоотношения с държавата. Но през 90-те години на XIX век това се променя. Тогава възниква нов проблем, който отразява класовото разделение на властите, интересите и настроенията в обществото.

Подобен проблем често надхвърля предишните разделения и така нарушава съществуващите до момента политически съюзи и изборни модели. Това прегрупиране на партиите обикновено продължава от четири до петнадесет години. А след като приключи, имаме вече нова и стабилна конструкция, задаваща параметрите на политическата организация с продължителност на живот от тридесет до четиридесет години. В миналото в много страни политическите прегрупирания са водели до разцепвания и нови сливания на партии, до появата или възхода на нови политически субекти, заемащи мястото на старите. Това ясно може да се види при прегрупиранията в Съединените щати, където между 1852 г. и 1860 г., и по-планомерно - между 1820 и 1828 г. Понякога прегрупирането протича като гладко прехвърляне на дадена политическа партия – тя запазва името си и дори състава си, но идеологията, която защитава, и твърдото ядро, което гласува за нея, претърпяват радикална промяна. Това важи в голяма степен за прегрупиранията при избирателната система *first past the post*, която затруднява възникването на нови партии.

В най-развитите демокрации, включително в Обединеното кралство и в Съединените щати, последното прегрупиране, на което станахме свидетели, бе през 70-те години на миналия век. Първият по важност въпрос, който провокира хората да симпатизират на една или друга партия, бе степента, в която правителството трябва да се меси в икономиката и да подкрепя преразпределението на благата на егалитарен принцип. Вторият въпрос бе свързан с това доколко управляващите могат да използват властта си и наказателното право, за да налагат определен набор от морални правила и норми. Така се оформиха четири широки блока избиратели около две доминиращи идеи и техните полюси. Единият полюс съчетаваше подкрепата за егалитаризма и намесата на държавата в икономиката със симпатии към идеите на социалния либерализъм (утвърждаващ правото на лична преценка и независимост по отношение на въпроси, свързани с морала). На другия полюс бяха онези, които подкрепяха принципите на свободния пазар и социалния консерватизъм в комбинация с идеята, че правителството трябва да налага морални правила.

Използвайки терминологията, възприета в САЩ, можем да опишем тези две групи като либерали и консерватори. Навсякъде другаде обаче те бяха наричани социалдемократи и пазарни консерватори[2]. Останалите две големи групи бяха „бездомни". Първите от тях се състояха от последователни либертарианци (те се противопоставяха на активната намеса на държавата и в двете области), а вторите – от последователни авторитаристи, които предпочитаха държавата да се меси и в двете сфери.

По различни причини за гласовете на втората група „бездомни" избиратели не се водеше никаква борба, те бяха пренебрегвани и се приемаха за даденост. В същото време, цялото внимание на политтехнолозите бе фокусирано върху първата група, за която се смяташе, че ще определи изхода от изборите. Резултатът бе, че и по двата важни въпроса постепенно се прие по-умерена позиция срещу по-голямата намеса на държавата.

Днес това разделение, което може да бъде наблюдавано в повечето демокрации (има, разбира се, изключения като Япония), започва да размива границите си. Постепенно ставаме свидетели на появата на нов проблем, който ще определи новото прегрупиране в политиката. Какъв е този проблем и какви са причините за неговата поява? От една страна, въпросът за намесата на държавата в икономиката продължава да бъде важен и дори набира нова сила, но все по-малко се симпатизира на свободния пазар. По втория въпрос обаче има сериозна промяна. Той вече не се занимава с противопоставянето „социален консерватизъм срещу социален либерализъм", а е фокусиран върху идентичността, и по-специално върху напрежението между глобализма и космополитизма, от една страна, и национализма и етническия или културния партикуларизъм, от друга. Често този своеобразен антагонизъм се описва като два полюса – на „отвореността" и на „затвореността". В повечето съвременни демокрации (Испания и Португалия са двете най-сериозни изключения).

Все по-често този нов казус, преподреждащ партийните идентификации, става първостепенен и определящ политическите разделения, измествайки по значение въпроса за намесата на държавата в икономиката (който все пак продължава да е актуален).

Това ново прегрупиране отново създаде четири блока избиратели. В първия, който вече е ясно видим в голям брой страни, гласуващите могат да бъдат наречени „**национал-колективисти**". Те са националисти и патриоти, антикосмополити и антиглобалисти; те са икономически националисти, които подкрепят активната намеса на държавата в икономиката и голямата и щедра, но строго национална социална държава; те са културни традиционалисти (в частност), които подкрепят традиционните разбирания за идентичността, по-специално мъжествеността и женствеността.

Заедно с тях са пазарните консерватори, които можем да наречем и **националлиберали** - тяхната философия може да бъде кратко синтезирана като „капитализъм в една страна". Политически тази позиция става все по-нестабилна и тази група е изправена пред опасността да бъде смачкана от няколко посоки.

Другите два блока в момента са в надпревара кой от тях ще се окаже основната алтернатива на „национал-колективистите". Първата и най-голямата група в повечето страни може да бъде описана като **„космополитни либерали"**. Те се обявяват в подкрепа на свободния пазар, изявени космополити са. Освен това - глобалисти, социално-либерални и привърженици на егалитаризма.

Вторият блок е на радикалните леви. Те силно подкрепят интервенционистката икономическа политика, както и един тип радикална политика на идентичността. Освен това са глобалисти и космополити.

И четирите блока често са географски обособени, което увеличава политическото им значение.

Обикновено „национал-колективистите" са по-възрастни, бели, често пъти работници, без висше образование. В същото време, радикалните леви и либералните космополити са най-често по-млади хора, висшисти, по-заможни, експерти в своята област. Национал-колективистите живеят най-вече в селските райони, малките градове и бившите индустриални зони, докато „космополитните либерали" и радикалните леви могат да бъдат срещнати в големите метрополиси.

В случая университетското образование е важен фактор, определящ дали човек може да работи в сектор, конкурентен на световния пазар.

Имайки предвид обособяването на тези четири блока избиратели, можем да си обясним настоящите катаклизми. Социалдемократическите партии навсякъде изпитват проблеми, защото имат два различни типа избиратели, много трудни за съчетаване в едно. Дясноцентристките партии са изправени пред все по-големи предизвикателства, тъй като губят избиратели както заради национал-колективистите, така и заради нововъзникващите групи либерали космополити.

Това, например, е ясно видимо във Франция. Навсякъде, с изключение на Ирландия, Испания и Португалия, ставаме свидетели на появата и успеха на партиите на национал-колективистите. Често явлението започва с предизборна програма „капитализъм/свободен пазар в една страна", като обичайно под това се разбира рязък завой към по-силна държава и дирижистки метод на управление. Към момента тези партии се придържат към популистки стил или реторика. Това обаче не определя тяхната същност, а отразява ситуацията в резултат на последното прегрупиране и естеството на описаното вече разделяне по блокове. През първото десетилетие на XXI век бе постигнат реален консенсус между партии и медии около политиката, акцентираща върху космополитните идеи за култура и идентичност. Ето защо всяка политика, която оспорва това, ще се възприема за враждебна на елита.

Не на последно място, начинът, по който днес меритократичният пазар на труда свързва образователния ценз с икономическите позиции, е знак, че разделението между „образования елит" и останалите е придобило много по-голяма видимост и значимост в сравнение с преди и също допринася за популисткото говорене в политиката.

Точно сега на политическата сцена цари пълен хаос, но скоро ще станем свидетели на появата на едно ново разделение. В повечето страни то ще бъде между национал-колективисти и либерали космополити, но в някои случаи и между национал-колективисти и радикални левичари. В някои държави това прегрупиране вече се е случило. Така в Полша основното разделение е между „Гражданска платформа" (либерали космополити) и „Право и справедливост" (национал-колективисти), докато във Франция то е между „Република, напред" (либерали космополити) и „Национален сбор" (национал-колективисти).

Какви са причините за всичко това? Много коментатори имат готово обяснение - икономическите грижи и тревоги. Възникналата национал-колективистка политика се възприема като отговор на гневните, изоставени избиратели, които по никакъв начин не са се възползвали от глобализацията. Това предполага, че тяхното недоволство може да бъде овладяно и чрез подходяща икономическа политика духът ще бъде върнат обратно в бутилката. Но някои по-задълбочени изследвания показват, че това обяснение не върши работа.

Проучванията, направени в книгите „Изместването на белите: население, имиграция и бъдещето на белите мнозинства"[3] на Ерик Кауфман и „Националисткото възраждане: търговия, имиграция и бунтът срещу глобализацията"[4] на Джон Джудис, дават основание да се смята, че основната причина за случващото се са множество дълбоки притеснения и безпокойства за идентичността, както и усещането, че светът се е променил или все още се променя по начин, разрушителен и твърде бърз. Подобни чувства са много трудни за овладяване и вероятно ще изискват много по-сериозни политически размествания. А те, съвсем основателно, няма да бъдат приети от мнозина. Това означава, че най-вероятно нововъзникналото разделение ще се запази и ще се превърне в новия първичен въпрос, задаващ границите на политическото прегрупиране.

Какво да кажем за САЩ? Там прегрупирането е вече в ход и вероятно ще приключи в близките четири години. Както през 60-те години на XIX век, прегрупирането ще доведе до трансформация на едната или двете големи партии и ще предизвика сериозни промени в избирателните модели. Очевидно е, че Републиканската партия се превръща в американската националистическа (национал-колективистка) партия, съчетаваща традиционализъм, икономически национализъм и държавна намеса в полза на определени бизнес интереси, както и външна политика, следваща стратегията за едностранно действие. Демократическата партия вероятно ще се прояви като космополитна либерална партия, подкрепяща свободната търговия и (в общи линии) свободните пазари, както и егалитаризма, външнополитическия глобализъм и подкрепата за имигрантите. Възможно е това да доведе и до някои нови разделения, както и до сериозни препирни. В интересни времена живеем.

Стивън Дейвис

www.cato-unbound.org, 10 декември 2018

[1] При тази избирателна система всеки район избира един депутат в Камарата на общините. За да спечели, кандидатът трябва да е събрал най-много гласове. А тъй като в повечето случаи в даден район има повече от двама състезаващи се за гласовете на гражданите, често пъти победителят взима по–малко от 50% от вота.

[2] Навсякъде в текста „пазарни консерватори" е употребено в смисъла на консерватори, подкрепящи свободния пазар.

[3] „Whiteshift: Population, Immigration, and the Future of White Majorities", издадена през 2018 г. от „Allen Lane".

[4] „The Nationalist Revival: Trade, Immigration, and the Revolt against Globalization", издадена през 2018 г. от „Columbia Global Reports".

Завръщането на американския национализъм

Веднъж мой приятел англичанин ме попита що за човек е Франсис Фукуяма, знаейки, че го познавам. „Той просто е американец" - отговорих аз. Приятелят ми се усмихна, сякаш искаше да каже: „Как пък не се сетих". Тъй като Фукуяма е с японски произход, както добре знаем.

Те, европейците, наистина не ни разбират. И **Стивън Дейвис** не е изключение. Есето му би могло да бъде коректно обобщение на съвременната европейска политика, но той просто не е разбрал американските избори от 2016 година. И как би могъл, след като се опитва да сравнява движението на Тръмп с десните движения в Европа? Каквото и да се случва в Германия, Италия и Унгария, то няма нищо общо с Америка.

Между националистите на Стария континент и на Америка има пропаст, дълбока колкото Атлантическия океан. Причината е, че американският вариант представлява либерален национализъм, почиващ на свещените текстове, свързани с нашето основаване. Основният патос в националистическите и патриотични настроения в САЩ е – „ние имаме специална мисия да насърчаваме свободата така, както е обещано в Декларацията за независимост и е гарантирано от Закона за правата". Те са си извоювали статута на „Американско Свето писание", според определението на историка Полин Майер.

Нашите свободи, гарантирани от Конституцията, са иконата на американската националност и са в основата на американската ни идентичност. За американците да се обявиш за нелиберал, означава да тръгнеш срещу себе си; и ако някои американци (включително и Тръмп) са били такива, това означава, че не са се възприемали за американци.

Левичарите и европейците бързат да открият полъха на фашизма в американския национализъм. Но не е нужно да си завършил история, за да си дадеш сметка колко истерично е това.

Неслучайно Жан-Франсоа Ревел е забелязал, че макар винаги да се казва, че тъмната нощ на фашизма се спуска над Америка, тя някак настъпва само в Европа.

Разбира се, читателите либертарианци не могат да бъдат националисти. Но подобно на религията, и национализмът има какво да извади от торбата си. Национализмът насърчава солидарността, както и една от основните човешки добродетели - чувството за привързаност и съчувствие към другите. Той накланя икономиката вляво в момента, в който се обявява в подкрепа на социалните програми в помощ на американските граждани. Не на чужденците, обърнете внимание. Националистът прави разлика между пришълците и гражданите, но това, което е отказал на първите, ще бъде платено с онова, което е дал на вторите. Иначе лозунгите на национализма биха били откровена измама. Ето защо онзи либертарианец, който има възражения срещу мрежите за социално подпомагане, не може да се нарече националист.

Твърде често национализмът е отхвърлян като ретрограден от новата социална прослойка (Новата класа – така наречената „аристокрация"), безразлична както към местните, така и към чужденците. Но ако смятаме, че национализмът е единственият еталон за политически морал, ще допуснем груба грешка. Ако сте завършен националист, има няколко неща, които определено не обичате: човечеството, Запада, християнството като цяло и католицизма в частност. Сал един национализъм за еталон не стига...

А последната грешка в есето на Дейвис е неспособността му да разбере икономическите причини за победата на Тръмп. Хората отляво, а и твърде много либертарианци, приемат, че тя е свързана с отхвърляне на традиционните републикански принципи на свободния пазар. Всъщност, Тръмп категорично се обяви срещу „счетоводния" републиканизъм, противопоставящ се на намаляването на данъците от времето на Кенеди през 1962 г. В същото време, посочи като проблем бариерите пред свободните пазари, които ни превърнаха в неподвижно общество.

През 2012 г. американците споделиха в социологически проучвания, че не смятат, че децата им ще живеят по-добре от тях. Някога американската мечта е съществувала, но днес тя е мъртва или е избягала в страни с повече възможности за развитие, като Дания и Канада. Републиканските моралисти обвиниха за случилото се смъркащите оксиконтин изчадия на самотните майки.

Либертарианците го определиха като резултат от глобалния преход към информационната икономика - без да обясняват защо датчаните и канадците някак успяха да избегнат този проблем. Либералите ни казаха, че всичко може да се поправи само след като миньорите бъдат преквалифицирани в софтуерни инженери. Но и трите групи се оказаха напълно неразбиращи проблема.

Това, което ни превърна в общество на застоя, бяха всички онези неща, които либертарианците с основание отхвърлят. Най-очевидното е пробитата образователна система. След дипломирането си много от завършилите университетите ни не са по-образовани в сравнение с момента, когато са били в колежа. Образованието, което трябва да бъде асансьор до по-горната социална прослойка, стои спряло на партера. Частично вина за това имат учителските синдикати и преподавателите във висшето образование. Нашите училища и университети са като старите съветски универсални магазини, чиято мисия е да обслужват интересите на продавачите, а не на клиентите. Защо продаващите искат да поддържат нещата тъкмо по този начин, е напълно разбираемо. Въпросът е защо това трябва да продължава, защо усилията за реформи се сблъскват с огромна съпротива, особено в лицето на американските елити? Според нашите елити онова, на което трябва да се противопоставим, е Новата класа – „аристокрацията" по върховете на управлението. А за целта продънената образователна система върши чудесна работа.

Америка се гордее, че е страна на имигранти. В това има известна доза самохвалство, тъй като Австралия и Канада са с повисок процент население, родено в чужбина. По този показател САЩ са малко понапред от Великобритания и Франция. И все пак, исторически страната е била най-голямото убежище за няколко вълни имигранти (тук не говорим за 15% от населението, чиито предци индианци вече са били тук или са били докарани като роби). Преди Законът за имиграцията и националността от 1965 г. пристигащите отвън са допринасяли в неизмерима степен за икономиката и благосъстоянието на страната. Оттогава обаче качеството на погълнатите имигранти в Америка е намаляло и ние внасяме застой. Все още признаваме заслугите на звездните си учени, имигрирали в САЩ преди години, но днес средностатистическият имигрант е по-слабо образован от този в миналото и дори не толкова добре, колкото днешните американци (и тук не говорим за отличниците).

Ние търпим загуби от разбитата си имиграционна система заради качествените имигранти, които не признаваме и които или си стоят вкъщи, или се преместват да живеят в други държави, предлагащи им по-благоприятни условия. Тази система се превръща в бреме за страната ни, но е манна небесна за американската „аристокрация", която може да си наеме евтина работна ръка в домакинството, без да се притеснява, че ще влиза в конкуренция с висококвалифицираните имигранти.

За онези, които искат да се издигнат като героите от романите[1] на Хорейшо Алджър, нищо не е по-важно от върховенството на закона и спазването правата на собственост, осигурени от ефективната правна система. Алтернативата представлява старата момчешка мрежа, съставена днес от американската „аристокрация". Те се познават помежду си, а личните им връзки осигуряват необходимото доверие, преди да сключат сделки и поемат обещания. Всички ние търпим негативи, когато върховенството на закона се нарушава; когато договорите не се спазват, а съдът не санкционира виновните; когато предприемачите затъват в регулаторни тресавища. А накрая най-голям дял от разходите по неефективната система имат онези, които са започнали да се развиват, без да се възползват от преимуществата на старата момчешка мрежа.

Това че имаме „аристокрация", се дължи на изкуствените и несправедливи правила и институции, които пречат на хората да се издигат – разбитата образователна система и регулаторните бариери. Казват ни, че това не може да се промени, но това не е нищо друго, освен една самоподдържаща се митология. Мислехме, че Макс Вебер се е преборил с човешката склонност да се вярва в магии, предлагайки ни тезата си за „разомагьосването" на света. Но ние все още я притежаваме. Затова ни убеждават да приемем онова, което никога не трябва да бъде приeто.

Обявявайки, че можем да направим Америка отново велика, Тръмп всъщност зачеркна разказа за необходимата и естествена „аристокрация". Ние бихме могли да премахнем бариерите, задържащи развитието, и така Америка ще процъфти, както никога преди. Можем да възстановим нашите училища, да реформираме имиграционните закони, да пресушим регулаторните мочурища и да си върнем онази Америка, в която можем да повярваме, че децата ни ги очаква по-добро бъдеще от нашето.

Това бяха изборите от 2016 г. и оттогава започнахме бавния процес по съживяването на американската мечта.

Франсис Бъкли

www.cato-unbound.org, 12 декември 2018

[1] В романите на американския писател Хорейшо Алджър (1832-1899), които са над 130, героите са бедни момчета, които се издигат в социалната йерархия и стават част от средната класа, благодарение на своя труд, упоритост и късмет.

Опасните спътници на популизма

Есето на **Стивън Дейвис**, с характерен стил и богато на размисли, допуска, че в развитите демокрации в двустранната матрица от големи множества нормативни политически идеи се случва следното: традиционното разделение ляво-дясно и между по-голям или по-малък държавен контрол върху икономиката запазва важността си, но същевременно **оста „социален и религиозен традиционализъм или толерантност"** отстъпва място на една по-важна ос, свързана с въпросите за културната идентичност, най-общо казано - **националистка или космополитна** (бих добавил - локално мултикултурна). Тази идеологическа трансформация в така обособилите се четири групи гласоподаватели води до нестабилност и прегрупиране между големите партии или коалиции, борещи се за власт в редица демократични държави.

Това, че Дейвис посочва промяната в дебатите – от дебати за културна нравственост към дебати за национализма – за основен фактор на дестабилизиращо влияние - може да се окаже интересно и просветително упражнение. Безспорно е, че културните битки през 60-те, 70-те и 80-те години на XX в. са загубили голяма част от политическата си сила. Законите, според които сексуалните взаимоотношения между възрастни от един и същи пол са престъпление, вече не съществуват, а еднополовите бракове са законни в много либерални демократични държави. Извън САЩ, темата за аборта вече не се смята за наболял политически проблем и дори в Ирландия са на прага на узаконяването му. Употребата на марихуана се толерира на много места, а някъде дори е законна. Кариерното развитие на жените все още среща трудности, но то вече не е предмет на политически разпри, както бяха преди четиридесет години. Като се има предвид количеството порнография в интернет, споровете около „Плейбой" през 70-те и 80-те години изглеждат непонятни. Все по-масовият отлив от участие в живота на църквите изглежда е изцедил енергията на новите морализаторски кръстоносни походи. Сервилността на Джери Фолуел младши[1] спрямо серийния прелюбодеец с няколко развода, търсещ сексуални услуги от голи модели и порно актриси, е добра синекдоха за явното капитулиране на старото религиозно дясно дори в САЩ (с изключение на темата за аборта). Анализът на Дейвис внушава, че копнежът по нещо като културен традиционализъм може да е причината за вкопчването в националната идентичност след изчезването на публичния морал. Исторически погледнато, в това има някаква достоверност и ни дава повод да осмислим поведението както на САЩ, така и на Обединеното кралство и континентална Европа.

Но все пак ме обземат някои съмнения.

Не съм убеден, както Дейвис, в ролята на тревогите, предизвикани от икономическите проблеми. Определено ми се струва, че финансовата криза от 2008 г., дълбоката рецесия и последвалото бавно излизане от нея се оказаха катализатори на новия стил политика. Разбира се, остава вярно, че тази политика не е приемана тъкмо от най-бедните хора в несигурно положение. Дейвис смята, че нейни двигатели са средната и висша класа от региони в относителен упадък – тук изключваме двете крайбрежия на САЩ и отдавна процъфтяващия Лондон в Обединеното кралство. Това може и да е вярно, също както е вярно допускането на Дейвис, че тревогите ще продължат, дори и след осъществяването на бъдещи икономически промени.

Онова, с което не съм съгласен с Дейвис, е отхвърлянето на популизма като нещо временно и второстепенно и начинът, по който го възприема преди всичко за стил. Все пак, разлики в реториката на популистите съществуват – тя е една при Тръмп, съвсем друга при останалите. Освен това, в популисткия тип политика винаги има място за демагогия и истерия и колкото по-ужасяващо се говори за чужденците, имигрантите и елита, толкова по-успешно ще е бъдещето на кандидатите, обещаващи затварянето на границите за търговци и имигранти.

В желанието си да представи национал-колективистите като още една идеологическа група, Дейвис предполага постепенно нормализиране на политиката им, което не виждам нито в близко бъдеще, нито в историята. Национал-колективизмът има своите предшественици в различни политически епохи и в различни страни, но дали те някога са успявали спокойно и зряло да защитят политическите си позиции? Те може и да са смятани за нормални партии, отдадени на икономическия протекционизъм, но враждебността спрямо имиграцията и имигрантите говори за нещо съвсем различно.

Това ме води и до двата пропуска в картинката на Дейвис, които силно ме притесняват: **авторитаризмът и расата**.

Дейвис се чувства длъжен да постави в една категория Тръмп в САЩ и „Брекзит" в Обединеното кралство, в което очевидно има някаква логика. Но президентството на Тръмп е не само част от явлението десните партии в развитите либерални демокрации да посягат към национализма. Това е и част от международно явление – на упадък на демокрацията и възход на авторитарните демагогии. Тук смятам, че коректните сравнения не са с Обединеното кралство, Франция или Германия, а с Турция, Унгария, Филипините, Полша и Израел в определена степен, а сега най-вероятно и с Бразилия. Нито една западноевропейска държава не е поела по този път и затова Дейвис не смята това за централна тенденция. Но онези от нас, които са загрижени заради завоя към популисткия национализъм, имат основание да се притесняват от следната тенденция: връзката между популисткия национализъм и надигащия се авторитаризъм.

Комбинацията от копнеж по единство и недоверие към елита сродява популизма с автокрацията. За разлика от конкуриращите се елити, един бъдещ автократ може да предложи на мнозинството съюз срещу малцинството, като го нарочи за враг на народа. Ако само ми дадете властта, ще ви отърва от всички адвокати, банкери, професори, евреи, глобалисти, имигранти, сенатори, съдии, медии и пр. Справедливият процес, честната партийна конкуренция, независимостта на съда, академичната свобода и свободата на медиите са уязвими при този вид политика. Конституционализмът отстъпва пред референдумите. На този етап от всички богати демокрации, които се наричаха „напреднали", „консолидирани" или просто „либерални", най-уязвима изглежда демокрацията в САЩ. Когато обаче разширим кръгозора си за по-новите и очевидно по-нестабилни демокрации, като тези в Унгария и Турция, възгледът на Дейвис за постепенното нормализиране, което ще настъпи след новото политическо прегрупирането, изглежда още по-съмнителен.

На последно място, ако оставим настрана въпросите за популисткия „стил" или нестабилността на демокрацията и се съсредоточим, както предлага Дейвис, върху съществените идеологически разминавания и новото политическо прегрупиране, се чудя дали наистина съществува такава непоследователност, както твърди той. Заявената от него теза за прегрупирането не почива само на появата на националния културен консерватизъм, който ще замени религиозния културен национализъм. Дейвис твърди още, че старият блок на „пазарните консерватори" се руши, като онези, имащи интерес да намалят държавната намеса в икономиката, намират своя нов дом сред либералите космополити. Според Дейвис, за разлика от пазарните консерватори, национал-колективистите „подкрепят активната роля на държавата в икономиката и щедрата, но строго национална социална държава".

Но поне в САЩ предполагаемите „пазарни консерватори" никога масово не са се съпротивлявали на държавата като фактор, преразпределящ богатствата. Земеделските субсидии, социалните осигуровки, федералната жилищна администрация на САЩ и законът за помощите на ветераните представляват голяма и щедра част от социалната държава още от 30-те години на XX век. Те обаче са основно привилегия на белите. Федералното правителство отпуска субсидии за жилища, но така затвърдява съществуващите модели на сегрегация; субсидира висшето образование в момент, когато дискриминацията спрямо чернокожите студенти е широко разпространена; въвежда програма за пенсионни осигуровки, подкрепяща дълголетниците, и налива пари в собствениците на ферми, но изключва домашните работници и земеделците.

Преразпределяйки след войната богатствата по този начин, държавата допринася за създаването на бялата средна класа. И никоя от всички тези мерки не е оспорвана нито при Рейгън, нито при Гингрич[2]. В действителност, допълнителните помощи, отпуснати през 60-те години за жителите на градовете и малцинствата, са тези, които са стигматизирани като „социални помощи" и които през следващите десетилетия са ограничени от политиката на консерваторите под лозунгите за минимална намеса на държавата. През тези десетилетия ставаме свидетели как белите южняци се преориентират от Демократическата към Републиканската партия, без обаче възгледите им коренно да се променят. Понякога някой пазарен консерватор или обикновен политикан започва твърде много да се вживява в принципите си и се опитва да ограничи социалните осигуровки или земеделските субсидии. Но последвалият резултат го кара да съжалява горчиво. Това показва, че голямата база гласоподаватели, избиращи „пазарните консерватори" (според определението на Дейвис), са много рядко истински пазарни консерватори поне по начина, по който той си ги представя. А и пътят, по който са еволюирали, не е чак толкова дълъг, колкото смята Дейвис.

Расата винаги е била един от факторите за политическо прегрупиране в САЩ и тя е като гравитационното привличане – притегля към себе си други фактори. Понякога дясната расова политика на идентичността е по-скоро полугласна. Друг път, като в епохата на „има много свестни хора и от двете страни"[3], гласът ѝ е силен и горд. Според мен, Дейвис подценява необикновения характер на президентството на Тръмп, изразяващ се в силното му въздействие върху конституционната демокрация, като провижда в него родилните болки на едно естествено политическо прегрупиране. В същото време, той допуска и още една грешка - преувеличава оригиналността на президентството на Тръмп по отношение идеологическите му принципи.

Джейкъб Т. Леви

www.cato-unbound.org, 14 декември 2018

Текстовете от английски преведе
Катерина Станковска

[1] Джери Фолуел младши е председател на евангелисткия „Либърти юнивърсити". Смятан е за довереник на Тръмп, за когото авторът на статията пише, че е „сериен прелюбодеец".

[2] Нют Гингрич е американски политик от Републиканската партия, председател на Камарата на представителите в периода 1995 г. - 1999 г. През 1994 г. е водещата фигура в предизборната кампания на републиканците и има големи заслуги те да спечелят мнозинство в Камарата.

[3] Много коментирана фраза на Доналд Тръмп по повод сблъсъците между антирасисти и неонацисти в Шарлотсвил, щата Вирджиния, при които през август 2017 г. загинаха трима души, а над 30 бяха ранени.

Хауърд Филипс Лъвкрафт (1890 - 1937) е американски писател, критик и есеист, роден в Провидънс, щата Роуд Айлънд. Наследил съзнателно творческите завети на Едгар Алън По, той пише предимно разкази в полето на фантастиката и свръхестествения ужас, които публикува в популярни жанрови издания. Едни от най-прочутите му произведения са Зовът на Ктхулу, Безименният град, Из планините на безумието, Цветът от космоса и др.
Теорията на Лъвкрафт за жанровата специфичност на странната фантастика е свързана с особеностите на антропологическите и философските му схващания, според които човешкият свят е остатъчен продукт от еволюцията на по-висши раси, а съществуването е пронизано от ужаса пред следите на незапомнения произход. Ужасяващото обаче може да се яви единствено като нещо странно, причудливо, неразбираемо - то не може да се схване рационално или да бъде интегрирано в обичайния опит. Източникът на фантастичния ужас е в космоса, отвъд пределите на познатия свят, отвъд всяка възможна представа. Същностната малоценност на човешкото същество се проявява при досега с космичното, невъобразимото, непознаваемото. Фантастично в този смисъл е всичко онова, което надвишава тукашното и до което човек не може да се докосне, без да погуби разсъдъка си.
Публикуваното тук есе представлява своеобразен наръчник за изготвяне на фантастичен разказ и теоретизира върху възможността за адекватно изобразяване на онова, което предизвиква удивление и ужас, без то да бъде свеждано до даденост в конкретиката на разпознаваемите феномени и употребявано като съвкупност от евтини и предвидими ефекти – каквато, например, е рутинната практика в стратегиите на съвременната визуална (филмова и игрова) индустрия, трупаща както финансов, така и символен капитал чрез иконичната експлоатация и вулгаризация на мотиви от произведенията на Лъвкрафт. Догодина се навършват 130 години от рождението на Лъвкрафт.

Ф.С.

Бележки относно писането на странна фантастика[1]

Онова, което ме подтиква да пиша разкази, е да дарявам на себе си удовлетворението от привнасяне на повече яснота, изчерпателност и трайност при въобразяването на смътни, убегливи, откъслечни впечатления от нещо удивително, красиво или пораждащо приключенска тръпка, които са предизвикани у мен от определени гледки (природни, архитектурни, атмосферни), идеи, явления и образи от изкуството и литературата. Предпочитам странните[2] разкази, защото те най-добре подхождат на моя вкус – едно от най-силните ми и настойчиви желания е да постигна за неопределено време илюзията за някакво странно преустановяване или нарушаване на досадните ограничения на времето, пространството и естествените закони, които навеки ни оковават и възпрепятстват любопитството ни спрямо безкрайните космически пространства отвъд обсега на нашето възприятие и преценка. Тези разкази често изтъкват елемента на ужасяващото, тъй като страхът е нашето най-дълбинно и могъщо чувство, а то е и най-целесъобразно за съчиняването на противоестествени измислици. Ужасът и непознатото или странното винаги се намират в тясна обвързаност, тъй че изработването на убедително изложение на един разрушен естествен закон или състояние на чуждоземност или „външност" се оказва трудно, ако не се изтъкне чувството на страх. Причината, поради която *времето* има значителна роля в много от моите разкази, е защото въпросният елемент придобива в ума ми извънмерната форма на възможно най-драматичното и зловещо нещо в цялата вселена. *Сблъсъкът с времето* ми се струва най-пълнокръвната и плодоносна тема от цялото човешко творчество.

При все че предпочитаната от мен форма на разказване очевидно се отличава като твърде особена и вероятно ограничена, тя, въпреки всичко, представлява траен и устойчив начин на изложение, отколешен като самата литература. Винаги ще се намерят неколцина, измъчвани от изгарящо любопитство към непознати оттатъшни пространства и от неистово желание да се отскубнат от плена на познатото и действителното, за да избягат сред тези омагьосани земи на чудни приключения и безпределни възможности, които мечтанието разтваря пред нас и за които се догаждаме чрез образи на дълбоки гори, чудновати градски кули и пламтящи залези. Измежду тези хора има велики автори, както и незначителни аматьори като самия мен — Дънсейни, По, Артър Макън, М. Р. Джеймс, Алджернън Блекууд и Уолтър де ла Мар са типични виртуози в тази област.

Колкото до това как изработвам даден разказ – има много способи. Всеки един от моите разкази си има своя история. Веднъж или дваж съм писал по спомени от сънища; но обичайно започвам с определено настроение или идея, или пък образ, на които желая да дам израз, и ги обмислям, докато намеря подходящ начин за тяхното изобразяване в поредица от драматични случки, поддаваща се на конкретно описание. Преброждам въображаем списък от изначални условия или ситуации, които са най-добре пригодени за подобни настроения, идеи или образи, и след това се отдавам на размишление върху логическите и естествено продиктувани обяснения на дадено настроение, идея или образ, съобразно избора на изначално условие или ситуация.

Самият процес на писане, разбира се, е различен спрямо избора на тема и начален замисъл; но ако историята на моите разкази се окаже предмет на анализ, съвсем възможно е следният набор от правила да бъде изведен от *обичайния* начин на процедиране:

(1) Изготви резюме или сценарий на събитията в реда на тяхното безусловно *случване* – не в реда на тяхното разказване. Описвай достатъчно подробно, за да обхванеш всички съществени моменти и осигуриш мотивация за всички предвидени случки.
Подробностите, коментарите и оценките на следствията понякога са желателни в рамките на тази временна конструкция.

(2) Изготви второ резюме или сценарий на събитията – този път в реда на *разказването* (не на същинското случване), в обширна пълнота и изобилстващо от подробности и бележки относно промените в перспективите, емфазите и кулминацията. Промени първоначалния сценарий, за да бъде пригоден в случай, че подобна промяна доведе до увеличаване на драматичния ефект или общата сила на въздействие на разказа. Прибавяй или премахвай дадени случки, когато ти хрумне – без никога да се ограничаваш до първоначалния замисъл, дори ако крайният резултат се окаже разказ, напълно различен от предвидения.
Допускай добавки и поправки, ако нещо в процеса по изготвяне на изложението подскаже нуждата от такива.

(3) Напиши разказа – бързо, плавно и с умерено критическо внимание – следвайки *втория* сценарий, изготвен в реда на разказването. Променяй случките и сюжета, ако изникне нужда от това в процеса по разгръщане на изложението, без да се съобразяваш с някакъв предишен замисъл. Ако разгръщането ненадейно разкрие други възможности за драматично въздействие или убедително повествуване, добавяй каквото сметнеш за полезно – като се връщаш назад и нагаждаш началните скици към новия план. Вмъквай или премахвай цели пасажи при нужда или желание, изпробвайки различни варианти за начало и край, докато се получи най-благоприятната подредба. Но не пропускай да се увериш, че всички отношения в разказа са съгласувани с окончателния замисъл. Премахвай всички възможни излишества – думи, изречения, параграфи или цели епизоди и елементи – съблюдавайки обичайните предпазни мерки относно съгласуването на целостта от отношения.


Хауърд Филипс Лъвкрафт


Корица на книга на Лъвкрафт

(4) Редактирай целия текст, като обръщаш внимание на лексиката, синтаксиса, ритъма, осъразмеряването на частите, тънкостите при нюансирането, изящното и убедително организиране на преходите (от епизод към епизод, от бавно и подробно описано действие към бързо и схематично действие, обхващащо времевия ход, и обратно... и т.н.), силата на въздействие на началото, края, кулминациите и т.н., драматичното напрежение и увлекателността, правдоподобността и атмосферата, както и всякакви други елементи.

(5) Изготви изряден машинописен образец – без колебания относно добавянето на окончателни корекции и щрихи, където е уместно.

Първата от тези фази често протича единствено в ума – мислено организирам набор от условия и случки, които никога не записвам, преди да съм в състояние да изготвя подробен сценарий на събитията в реда на разказването. Но понякога се случва и да начена самото писане, още преди да съм наясно как ще разгърна идеята – като подобно начало образува проблем относно неговата мотивация и употреба.

Съществуват, мисля, четири обособени типа странен разказ; първият изобразява дадено *настроение или чувство*, вторият изобразява дадена *образна представа*, третият изобразява *дадено общо състояние, условие, легенда или интелектуална представа*, а четвъртият изяснява *възникването на определено драматично положение или кулминация*. Странните разкази могат да бъдат другояче групирани в две приблизителни категории – тези, при които *удивителното* или *ужасяващото* засяга някакво *условие* или *явление*, и тези, при които то засяга дадено *действие на лица*, свързано с някакво странно условие или явление.

Всеки един странен разказ – тук ще се спра по-специално на хорър разказа – изглежда включва пет определени елемента: **(а)** наличието на някакъв базов и скрит под повърхността ужас или аномалия – условие, същност и др.; **(б)** общите въздействия или последици от ужаса; **(в)** модусът на проявление – предмет, въплъщаващ ужаса и наблюдаваните явления, **(г)** типовете реакции, породени от страх, отнасящи се до ужаса; **(д)** особените въздействия на ужаса във връзка с даден набор от условия.

При писане на странен разказ винаги се стремя с особено внимание да постигна точното настроение или атмосфера и да поставям емфазата на правилното ѝ място. Ако не броим недоразвитата долнопробно-шарлатанска литература, не би било възможно да се представи описание на невъзможните, невероятни или невъобразими явления под формата на обикновен разказ, третиращ обективни действия и общо споделени чувства. Относно невъобразимите събития и условия, съществува една особена пречка и нейното преодоляване може да се осъществи единствено чрез грижливото удържане на реалистичния тон във всяка една фаза от разказа *с изключение* на онази, която засяга нещото, предизвикващо удивление. Въпросното нещо трябва да се третира по един внушителен и обмислен начин – с внимателна „възходяща градация" на емоциите – иначе ще изглежда плоско и неубедително. Понеже то служи за основа на разказа, само неговото съществуване би трябвало да превишава по значение персонажите и събитията. Но персонажите и събитията трябва да бъдат представени като логични и естествени, освен при досега им с онова единствено нещо, пораждащо удивлението. По отношение на положената като основа на разказа необяснимост, персонажите трябва да проявяват същото непреодолимо чувство, каквото подобни характери биха проявили по отношение на такава необяснимост в действителния живот. Необяснимото никога не трябва да се представя като саморазбираща се даденост. Дори ако от персонажите се очаква да са привикнали към необяснимото, аз се старая да вплета една въображаема атмосфера на страхопочитание и внушителност, отговаряща на онова, което трябва да бъде доловено от читателя. Непринуденият стил съсипва всяка една сериозна фантастика.

Атмосферата, а не действието, е онази първостепенна насъщност, от която се нуждае странната фантастика. Действително, един разказ за странни и необясними неща може да представлява единствено *ярко описание на определен тип човешко настроение*. От момента, когато се устреми да бъде нещо различно от това, той се превръща в евтино, маловажно и неубедително четиво. Основно трябва да се наблегне върху ролята на *изкусното внушение* – недоловими загатвания и щрихи от селектирани асоциативни подробности, предаващи отсенки от настроения и постепенно разгръщащи една смътна илюзия за странната действителност на недействителното. Трябва да се избягват еднообразните изброявания на невероятни събития, които остават без съдържание или смисъл, ако бъдат отделени от служещата за опора мъглявина от цветове и символизми.

Тези са правилата и критериите, с които съм се съобразявал – съзнателно или не – още откакто за първи път се захванах сериозно с писане на фантастика. Че резултатите от труда ми са сполучливи, може да се оспори – но поне съм сигурен в това, че ако бях пренебрегвал споменатите в последните няколко параграфа съображения, тези резултати щяха да бъдат доста по-некачествени, отколкото са в действителност.

Хауърд Филипс Лъвкрафт

Превод от английски **Филип Стоилов**

[1] H. P. Lovecraft, *Collected Essays, Vol. 2: Literary Criticism*, Edited by S. T. Joshi, New York: Hippocampus Press, 2004, 175–178. – Б. пр.

[2] Понятието *weird fiction* се отнася към еклектичен поджанр на фантастичната литература от края на XIX и началото на XX век, включващ елементи от различни, ясно очертани жанрове: фентъзи, квазинаучна фантастика, литература на свръхестественото, разкази за духове, хорър и др. Да се даде определение на тази, сама по себе си странна подкатегория на фантастичното, е трудно, имайки предвид, че авторите, които я употребяват, съзнателно нарушават или в най-добрия случай радикално преразглеждат конвенциите на останалите установени жанрове в полето на литературната фантастика. В своето капитално есе „Свръхестествен ужас и литература" Лъвкрафт се опитва да изясни по-подробно онова, което различава странната фантастика от други нейни обичайни разновидности: „Истинският странен разказ съдържа нещо повече от потайно убийство, кървави кости или тяло, омотано в чаршаф и подрънкващи вериги, както изисква правилото. Трябва да се усеща едно определено атмосферно присъствие на необясним и секващ дъха ужас от отвъдни, неведоми сили; както и едно подсещане, изразено с подобаваща сериозност, чието съдържание засяга нещо невъобразимо и зловещо за онази най-ужасяваща представа в човешкия ум – някакво пагубно и особено преустановяване или осуетяване на определените от природата закони, които са нашата единствена гаранция срещу нашествията на хаотични стихии и демонични създания от непроницаемите дълбини на космоса." – Б. пр.

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията
1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж
e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип
Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.
Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*" ISSN - 2603-4441